# CAHIERS DU CINÉMA





N° 31 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • N° 31

# CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE ET LO DUCA

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME VI JANVIER 1954 N° 31


## SOMMAIRE



Mlle Lotte H. Eisner, craignant qu'il puisse y avoir confusion, nous prie de signaler qu'elle n'a écrit dans l'article « F comme femme » de notre n° 30 que le passage concernant Asta Nielsen.



NOTRE COUVERTURE

Richie Andrusco dans *The Little Fugitive (Le Petit Fugitif)* de Ray Ashley, Morris Engel et Ruth Orkin. *(Cinédis)*.

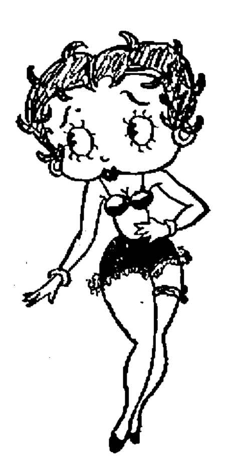
# Éditorial

*En doublant le cap du trentième numéro* Les Cahiers du Cinéma *battent un record qui est pour nous significatif. Aucune revue de cinéma similaire n'a jamais atteint en France ce chiffre jusque-là fatidique. Nous avons conscience que cette sorte de majorité ne nous donne pas de droits spéciaux mais nous crée des devoirs. C'est pourquoi il ne faut pas s'attendre à ce que nous nous endormions dans un conformisme élégant. Nous nous défions certes des fausses audaces et des casseurs d'assiettes et c'est sans doute cette forme de prudence qui a pu parfois nous faire taxer d'académisme. Mais nous nous moquons bien des étiquettes et à travers la diversité des opinions de nos collaborateurs nous savons bien quelle ligne nous suivons. La réunion dans ce même numéro de deux études mettant en cause des valeurs officiellement consacrées du cinéma français ne nous en paraît pas moins réclamer quelques explications.*

*On nous a déjà reproché — officieusement et officiellement — de ne pas défendre le cinéma français dans* Les Cahiers du Cinéma *et de préférer pêle mêle à ses œuvres dites de qualité n'importe quel film américain de série B, n'importe quelle production soviétique, n'importe quel essai italien. Est-il besoin de préciser que nous faisons un « choix » parmi ces films et qu'ils ne sont pas élus au hasard et que c'est de la même façon que nous soutenons ou attaquons les films français ? Si nos intentions paraissaient confuses au lecteur, peut-être ce numéro les éclairera-t-il. En étudiant successivement ce qu'ont été la conception de la femme et l'orientation du scénario dans le cinéma français depuis* 1945, *en dénonçant la banale minceur de l'une et la dangereuse pente du second, nous espérons mettre en relief les exceptions, saluer les héroïnes dignes de ce nom et l'audace réelle ou l'intelligence authentique de certains sujets et de leur mise en scène. On nous accusera peut-être d'injustice ou de lèse-majesté à l'égard de certains des artisans les plus réputés du cinéma. Et certes il y a toujours quelque injustice à mettre en jugement le « travail » des autres. C'est pourquoi nous n'entendons pas déprécier ce « travail » ou méconnaître le talent mais, en prenant quelqu'altitude, connaître des intentions et peser les influences.*

*Nous acceptons volontiers de voir récuser la forme pamphlétaire de certaines appréciations mais nous espérons qu'au delà du ton, qui n'engage que les auteurs, et en dépit peut-être de tels jugements particuliers, toujours individuellement contestables et sur lesquels nous sommes loin ici d'être tous d'accord, on reconnaîtra au moins une orientation critique, mieux : le point de convergence théorique qui est le nôtre.*

**DESHABILLAGE
D'UNE PETITE BOURGEOISE
SENTIMENTALE**



**par Jacques Doniol-Valcroze**



« On dirait que par une étrange bizarrerie du cœur, la femme aimée communique plus de charme qu'elle n'en a elle-même. L'image de la ville lointaine où on la vit un instant jette dans une plus profonde et plus douce rêverie que sa présence elle-même. C'est l'effet des rigueurs », dit Stendhal au chapitre XIV de DE L'AMOUR. Ainsi du cinématographe. *Fuyante, clignotante*, à la merci d'un charbon brûlé, papillon qui ne peut vivre que collé à la lampe et qui en meurt, la femme de cinéma est la grande absente de la vie des hommes nés depuis les environs de 1890. Je puis chaque fois que l'envie m'en prend re-vérifier ces cotes d'une héroïne de roman. « Même à minuit, seule avec un homme au fond de cette obscurité dépeuplée, elle est gardée davantage que dans un salon au milieu de vingt personnes... Christel avait une robe de plage blanche, les *pieds nus dans des sandales*... sa longue démarche élastique, si noble, si dédaigneuse, était une allégresse pour moi... son rire frais éclatait dans le noir, nous foulions les hautes herbes entre les grandes écorchures des dunes, blanches comme du sel. Et c'est vrai que j'aurai voulu marcher jusqu'au matin » (1), ou encore : « J'aurai donné toute la société de la ville pour le plaisir d'être assis près de la fille de Jacobus, hargneuse et superbe et à peine vêtue de cette draperie couleur d'ambre qui laissait entrevoir sa

(1) Julien Gracq : UN BEAU TÉNÉBREUX.

gorge. A voir ses mêches en désordre de chaque côté de son visage, on eut dit qu'elle venait de sauter hors de son lit dans la panique d'un incendie... Je la contemplai, depuis le sommet de sa tête ébouriffée en suivant la ligne gracieuse de l'épaule, la courbe de la hanche, la forme drapée de la longue jambe, jusqu'à sa mince cheville qui émergeait d'un volant sale et déchiré, jusqu'à la pointe d'une mule bleue à haut talon, toute éculée, ballante à son joli pied qui s'agitait légèrement, avec des mouvements vifs et nerveux, comme si ma présence l'eut impatientée » (2).

Je peux contempler sans fin le portrait de Zélie Courbet, la Dame à l'écharpe jaune de Goya, la Procureuse de l'Ecole de Fontainebleau, la Femme en bleu de Corot ou les Sorcières Amauri de Leonor Fini. Elles sont là, fixées pour l'éternité dans le plomb ou la toile, prisonnières de la phrase ou du mélange des couleurs. En un sens par la vertu de l'imprimerie et des musées, par le truchement des libraires et de la reproduction en couleur, elles sont à moi, elles ne peuvent m'échapper, elles ne changent pas, elles regardent indéfiniment un point à l'horizon ou se promènent sans fin en barque avec Fabrice sur le lac de Come.

Les femmes de cinéma ne sont même pas comme un rôle de théâtre que je peux détacher de son interprête et fixer dans ma mémoire par le pouvoir de mon imagination. Phèdre ce n'est pas Réjane « ou » Marie Bell c'est d'abord Phèdre tout court, tandis que Scarlet O' Hara est prisonnière de Vivien Leigh et Garance d'Arletty. Elles sont certes défavorisées ces actrices qui depuis cinquante ans donnent vie provisoire aux fantômes de l'écran, car si, dans un siècle, on étudiera encore le visage d'Emma ou de Dominique, ira-t-on — ou pourra-t-on ? — revoir Bette Davis et Danielle Darrieux, et si on le fait, le phénomène de démodement ne nuira-t-il pas gravement au personnage de l'héroïne à travers les traits, les gestes et les vêtements de l'interprète ?

Mais le cinéma, art du présent, se rattrape dans l'immédiat. Il met les bouchées centuples parce qu'il se sait menacé. En dépit de tout ce que je viens de dire, en dépit de cette absence, en dépit de ces limitations de pouvoir, la femme de cinéma se dresse devant nous, enfants de ce temps, plus grande que ses rivales. Des millions de collégiens et d'hommes mûrs, de conscrits et de midinettes, des millions d'hommes et de femmes tout à fait normaux, ont de gré ou de force, fait dans leur cœur et dans leur esprit une place prépondérante à l'élément féminin du cinéma. Notre époque a inventé les gros tirages et les adhésions à la puissance mille. La Joconde, pourtant fort connue et visitée, ne peut lutter contre le coefficient multiplicateur de la projection cinématographique : elle fut, est, et sera toujours moins populaire que ne le fût Mary Pickford ou que ne le sont aujourd'hui Ingrid Bergman ou Rita Hayworth. Il y a là un phénomène extravagant mais significatif. A partir d'un certain degré de beauté et d'attrait, pin-up ou ambulancière, vamp ou kolkhosienne, ingénue ou prostituée, la femme de ce demi-siècle est d'abord une femme de cinéma et le cinéma c'est d'abord les femmes...



⁂

Ainsi pourrait peut-être débuter une longue étude sur les rapports de la femme et du dernier-né des arts. Il conviendrait ensuite de se pencher sur les visages et les noms que prend cette femelle selon les latitudes. « Dis-moi quelle est ton actrice préférée et je te dirai qui tu es ». On imagine où cela pourrait nous conduire : à la taille d'un volume. Nous avons choisis de ne donner ici qu'un extrait de ce livre virtuel, pas même un chapitre,

(2) Joseph Conrad : Un sourire de la Fortune.

quelques paragraphes du chapitre : « La femme française dans le cinéma », les paragraphes concernant l'aspect de cette femme de 1945 à aujourd'hui. Et voilà déjà que nous sommes perplexes. Nous la voyons cent fois par an, mais comment fixer ses traits même si je lui donne un nom : Edwige Feuillère ou Dany Robin, Michèle Morgan ou Simone Signoret. Ce n'est pas le nez Claoué ou les cheveux courts, les yeux de biches ou le *décolleté pigeonnant*, qui *n'importent ici*. C'est la trace interne de cette Edamisisi Feniromorsi que je voudrais retrouver, c'est la carte d'identité de cette Wigenychelemone Lerebinganoret que je voudrai dérober au bureau des producteurs, des scénaristes et ds réalisateurs, parce que, comme disait Jean-George Auriol, « tout comme l'amante-idéale et la plus-belle-fille-du-monde, l'actrice-fragile-au-charme-déconcertant n'a pas de numéros de téléphone et ne peut être *garantie qu'abusivement par les impressarios* ». Ce qui compte ce n'est pas ce qu'elle est, mais ce que ces messieurs veulent en faire, ce qu'elle devient une fois la copie-standard mise dans les boîtes. Et quand nous prenons un peu de recul que signifie-t-elle ? Quel nom mettre sur son visage ? Celui de notre sœur, de notre femme, de notre maîtresse ? Celui d'une princesse que nous ne connaissons pas, d'une ouvrière anonyme, d'un lutin féérique ?

*En vérité*, nous voilà dans le vague : à première vue, l'héroïne cinématographique française de 1945 à 1954 n'a pas de nom. Il nous semble pourtant — est-ce parti-pris ? — qu'ailleurs il n'en va pas de même. L'Italienne ? Mais comment donc, la voici. D'abord elle est « néo-réaliste » (sic). De Païsa à La Provinciale, elle est « nature », peu apprêtée, coléreuse ou riante, passionnée ou lasse, elle est La Magnani ou toutes ces petites ragazze que nous dévorons des yeux et qui ignorent la camera : « elles n'écoutent que les orages du cœur et les tempêtes du corps... souvent demi-nues, elles ont sur le dos des étoffes sans apparat, une mince pellicule d'humanité qu'elles rejettent d'un regard, d'une parole un peu sourde... mères ou putains, tendres amantes ou graves sœurs de Dieu mêlées aux injures de la planète, etc... (1) ». Et puis quand elle ne sont pas néo-réalistes, elles animent ces grotesques films italiens peuso-historiques, pseudo-romantiques ou pseudo-tout-ce-qu'on-voudra, elles ne signifient plus rien et n'arrivent même pas à évoquer les enflures d'Annunzienne des « Divas » ou les afféteries sophistiquées de la « période des téléphones blancs ». Hors de la Magnani point de salut ? Non point. N'y aurait-il que Paola (Lucia Bose), oiseau de rêve qui ferme la boucle amorcée par Louise Brooks et Evelyne Brent...



Et quand je pense à l'Anglaise — de Celia Johnson à Joan Greenwood —, à la Suédoise — de Maj. Britt Nilson à Anita Bjork —, à la Soviétique — déjà elle n'a plus de nom d'actrice, jeune fille de l'Eté Prodigieux ou femme tourmentée de La Moisson, elle est : une citoyenne —, à l'Américaine même, si multiple *mais si* révélatrice, commis-voyageuse naïve, parfois irritante, souvent charmante, de « l'American Way or Life », quand je pense à toute cette salade de créatures, je vois se dessiner devant moi deux ou trois types par nation et *qui me satisfont* par leur *cohérence*, par leur valeur de messager des paysages et des villes, de parlementaires des cœurs et des corps. Mais la Française ? Si l'on me posait brusquement la question, je répondrais sans doute que le cinéma français peint le plus souvent des femmes qui n'existent pas, ce qui n'est pas à priori un défaut, qu'il est rempli de ces femmes inventées, sans métier, sans contexte, sans origine... mais encore ? Je ne saurais rien affirmer

---

(1) Je m'excuse de me citer. Aussi ne donnerais-je pas la référence.

d'autre qui n'exigerait d'abord des preuves. Et ce premier élément de réponse n'exige-t-il pas lui aussi d'être prouvé ?

Arrivé à ce point de mon étude, je me suis gratté le menton. Fallait-il abandonner et laisser s'échapper la coupable ? Mais quel homme digne de ce nom aime capituler sans combat devant le mystère féminin, fut-il cinématographique ? Je me suis donc lancé dans une opération fantastique et je convie le lecteur, le vrai, le dur, l'héroïque, à la refaire avec moi. Si pas sérieux s'abstenir.



***

Fantastique ? Certes, qu'on en juge. J'ai pris la liste des 800 et quelques films français « sortis » de 1945 à aujourd'hui et je l'ai épluchée soigneusement, film par film, afin de sélectionner ceux contenant une ou plusieurs héroïnes dignes de ce nom, c'est-à-dire ayant une réelle épaisseur ou étant révélatrice de quelque chose pouvant intéresser mon étude. J'ai ainsi choisi soixante-films. Cette liste qui va devenir mon matériau définitif appelle plusieurs réflexions.

1°) Elle est évidemment arbitraire puisqu'elle écarte plusieurs centaines de films mais il fallait choisir, et mon critère je viens de l'indiquer. L'objectivité totale eut consisté à étudier tous les films. Un numéro entier des CAHIERS et six mois de travail n'y auraient pas suffi. J'offre volontiers l'idée aux chercheurs.

2°) Il se trouve que cette liste ne retient pratiquement que les films dits « importants ». Cela n'est guère étonnant : à films inconsistants, héroïnes inconsistantes donc sans intérêt pour moi. Mais il est évident que le reliquat — ce grouillement de petits ou de mauvais films — serait également révélateur. Peut-être autant. Il est probable que les résultats seraient identiques, les films médiocres n'étant que des suiveurs et ne faisant qu'exploiter les tendances des succès de la saison précédente.

3°) Il n'y a pas dans ma liste — hélas ! de beaucoup s'en faut — que des bons films. Mais il y a certains films moyens ou mauvais qui comportent une héroïne consistante ou révélatrice et qui n'existe parfois pas dans les bons (*Caroline chérie* n'est pas un chef-d'œuvre mais le personnage est trop envahissant pour être passé sous silence).

4°) Il y a aussi des films importants qui ne sont pas dans ma liste, soit parce qu'ils en doublent trop étroitement un autre et qu'il fallait me limiter, soit parce que, intentionnellement ou non, ils ne comportent pas réellement un personnage principal de femme correspondant à ma définition (Exemples : *La Bataille du rail*, *Les Vacances de M. Hulot*, *Jeux Interdits*... d'ailleurs j'y reviendrai plus loin, car mon sujet peut aussi se délimiter par les « absences ».)

5°) On pourrait m'objecter qu'il y a dans *Jeux Interdits* un personnage principal de sexe féminin. J'indique donc tout de suite que j'adopte l'admirable définition d'Audiberti « La femme commence à onze ans pour finir avant l'âge noir où les poils de son pubis émigrent vers son menton » (1). En attendant donc *Le Blé en herbe*, la plus jeune héroïne de ma liste sera la Juliette des *Dernières Vacances* et la plus âgée la Sophie des *Parents Terribles*.

6°) Enfin, il doit y avoir ici et là des erreurs et des omissions. Que l'on veuille bien considérer pour m'excuser que j'ai modestement conscience d'être le contraire

(1) Jacques Audiberti : L'AMOUR (Foret, 1950).

d'un statisticien. La plus élémentaire opération mathématique pose pour moi des problèmes désespérants. Additionner Michèle Morgan et Edwige Feuillère, multiplier cette somme par Jean Delannoy et René Clément, et diviser le tout par 63, devient *dès lors herculéen. Qu'on* en juge par la suite de l'opération....

⁂

...j'ai donc rangé mes 63 titres et les 76 héroïnes qu'ils déterminent par année et à propos de chacune d'elles j'ai cherché une qualification correspondant aux rubriques suivantes : état, classe, époque, style, fonction, thème. Cela demande quelques explications, les *voici :*

Etat : S'agit-il d'une adolescente, d'une jeune fille, d'une jeune femme, d'une femme mûre ?

Classe: Il s'agit de la classe sociale. J'ai retenu : l'aristocratie, la bourgeoisie (petite ou grande), le paysannat, le peuple (c'est-à-dire surtout les milieux ouvriers des villes), la prostitution (qui forme une classe à part)... et l'indétermination.

Epoque : Il s'est avéré efficace après plusieurs tâtonnements, de classer les films ainsi : nos jours, 1900, dix-neuvième siècle, films d'époque (tous ceux qui se passent avant 1800) et indéterminés. (A ce crible un peu sommaire échappent certaines subtilités : les Dernières Vacances, film « de nos jours » est pourtant spécifiquement et volontairement « de 1935 » : Le Diable au Corps quoique adapté d'un roman situé exactement en 1914 est classé à « 1900 » parce que le film se rattache manifestement à la tradition cinématographique 1900.)

Style : *J'avais prévu deux rubriques complémentaires « Détermination » ;* (l'héroïne est-elle plus ou moins située ?) et « Style » (dans quel style est-elle traitée ?). Je n'ai conservé finalement que le style : les héroïnes situées, mi-situées et non situées étant généralement traitées respectivement dans des styles réalistes, mi-réalistes et non-réalistes. D'ailleurs cette question de réalisme est très équivoque et nous verrons plus loin qu'il s'agit plutôt d'une intention de réalisme que de réalisme tout court dont la détermination à propos d'un film est sujette à caution et prétexte à mille controverses.

Fonction : Quelle est la principale fonction de l'héroïne dans le film en question ? L'expérience seule pouvait en déterminer le nombre. Il en ressort donc que cette fonction peut être : romanesque, sociale, poétique, érotique et (dans un seul cas) métaphysique.

Thème : J'ai cherché à résumer par une formule courte ce que représentait chaque personnage. Exemple : Elina Labourdette dans Les Dames du Bois de Boulogne, c'est « la révolte du cœur », Albertine dans Le Rideau Cramoisi c'est « l'amour qui tue ». Là-dessus aussi on peut discuter à perte de vue. Je l'espère bien.

Il me faut maintenant citer au tableau d'honneur de la recherche cinématographique les volontaires aussi courageux que savants qui ont bien voulu m'aider à remplir les cases blanches de ces adjectifs croisés, j'ai nommé (par ordre alphabétique) : Alexandre Astruc, André Bazin, Michel Dorsday, Pierre Kast, Michel Mayoux, Jean-José Richer, Jacques Rivette et François Truffaut. (Kast m'avait suggéré, poussé sans doute comme d'habitude par quelque arrière-pensée lubrique, d'ajouter la liste des « accessoires ». Ces objets se sont révélés incapables de prendre place dans mon tableau, mais j'en donnerai plus loin la liste qui constitue un savoureux poème prévertien.)

Sans plus attendre, et en repoussant toute addition, je passe à l'ordre du jour. Voici donc, de 1945 à 1954, l'émouvante fiche signalétique de la femme du cinéma français.

| TITRES | ETAT | CLASSE | EPOQUE | STYLE | FONCTION | THEME |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **1945** | | | | | | |
| *Les Enfants du Paradis* Arletty. | Jeune femme | Peuple | XIXe | Mi-réaliste | Poétique | Un rôle d'homme. |
| *Falbalas* Micheline Presles. | Jeune fille | Bourgeoisie | Nos jours | Réaliste | Romanesque | L'incertitude. |
| *Les Dames du Bois de Boulogne* Maria Casares. | Jeune femme | Aristocratie | Nos jours | Réaliste | Romanesque | Les liaisons dangereuses. |
| Elina Labourdette. | Jeune fille | Bourgeoisie | Nos jours | Réaliste | Romanesque | La révolte du cœur. |
| *Boule de Suif* Micheline Presles. | Jeune femme | Aristocratie | XIXe | Réaliste | Sociale | Le cœur contre l'intérêt. |
| *Sylvie et le Fantôme* Odette Joyeux. | Jeune fille | Aristocratie | Nos jours | Non-réaliste | Poétique | Le rêve. |
| *Partie de Campagne* Sylvia Bataille. | Jeune fille | Bourgeoisie | XIXe | Réaliste | Romanesque | L'amour et son regret. |
| **1946** | | | | | | |
| *Macadam* Simone Signoret. | Jeune femme | Prostituée | Nos jours | Réaliste | Romanesque | Le cœur contre l'intérêt. |
| *Les Portes de la Nuit* Nathalie Nattier. | Jeune femme | Bourgeoisie | Nos jours. 1944 | Mi-réaliste | Poétique | L'amour et le destin. |
| *La Symphonie Pastorale* Michèle Morgan. | Jeune fille | Bourgeoisie | Nos jours | Mi-réaliste | Métaphysique | La pureté. |
| *La Belle et la Bête* Josette Day. | Jeune fille | Bourgeoisie | Film d'époque | Non-réaliste | Poétique | La rédemption par l'amour. |
| *La Fille du Diable* Andrée Clément. | Jeune fille | Peuple | Nos jours | Réaliste | Romanesque | La fille sauvage. |
| **1947** | | | | | | |
| *Le Diable au Corps* Micheline Presles. | Jeune femme | Bourgeoisie | 1900 (1914) | Réaliste | Romanesque | Le droit de passion. |
| *Farrebique* | Jeune fille | Paysanne | Nos jours | Réaliste | Sociale | La nature. |
| *Les Frères Bouquinquant* Madeleine Robinson. | Jeune femme | Peuple | Nos jours | Réaliste | Sociale | L'amour honnête. |
| *Quai des Orfèvres* Suzy Delair. | Jeune femme | Peuple | Nos jours | Réaliste | Sociale | L'intérêt contre le cœur. |
| *Le Silence est d'Or* Marcelle Derrien. | Jeune fille | Peuple | 1900 | Réaliste | Romanesque | L'école des femmes. |
| *Antoine et Antoinette* Claire Maffei. | Jeune femme | Peuple | Nos jours | Réaliste | Sociale | L'amour honnête. |
| **1948** | | | | | | |
| *Dédée d'Anvers* Simone Signoret. | Jeune femme | Prostituée | Nos jours | Réaliste | Sociale | L'amour et le destin. |
| *Les Dernières Vacances* Odile Versois. | Adolescente | Bourgeoisie | Nos jours. 1935 | Réaliste | Romanesque | L'éveil de l'amour. |
| *Aux Yeux du Souvenir* Michèle Morgan. | Jeune fille | Bourgeoisie | Nos jours | Réaliste | Romanesque | L'aventure bourgeoise. |
| *L'Aigle à deux têtes* Edwige Feuillère. | Jeune femme | Aristocratie | XIXe | Mi-réaliste | Romanesque | L'amour et le devoir. |
| *La Chartreuse de Parme* Maria Casares. | Jeune femme | Aristocratie | XIXe | Mi-réaliste | Romanesque | Héroïne du XVIIIe : la femme-homme. |
| Renée Faure. | Jeune fille | Bourgeoisie | XIXe | Mi-réaliste | Romanesque | Héroïne du XIXe : la révolte du cœur. |

| TITRES | ETAT | CLASSE | EPOQUE | STYLE | FONCTION | THEME |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *Les Parents Terribles*<br>Josette Day.<br>Yvonne de Bray.<br>Gabrielle Dorziat. | Jeune femme<br>Femme mûre<br>Femme mûre | Bourgeoisie | Nos jours | Réaliste | Romanesque | La révolte du cœur.<br>L'amour incest.<br>La femme-homme. |
| **1949** | | | | | | |
| *Les Amants de Vérone*<br>Anouk Aimée. | Jeune fille | Bourgeoisie | Nos jours | Mi-réaliste | Romanesque | La pureté contre le vice. |
| *Au delà des Grilles*<br>Isa Miranda. | Jeune femme | Peuple | Nos jours | Réaliste | Sociale | L'amour maternel. |
| *Le Point du Jour*<br>Lolh Bellon. | Jeune fille | Peuple | Nos jours | Réaliste | Sociale | L'amour honnête. |
| *Manon*<br>Cécil. Aubry. | Jeune fille | Peuple | Nos jours | Mi-réaliste | Romanesque | L'amour destructeur. |
| *Gigi*<br>Danièle Delorme. | Jeune fille | Bourgeoisie | 1900 | Mi-réaliste | Romanesque | La femme-objet. |
| *Rendez-vous de Juillet*<br>Nicole Courcel.<br>Brigitte Auber. | Jeunes filles | Bourgeoisie | Nos jours | Réaliste | Sociale | Les problèmes de la jeunesse. |
| *Pattes Blanches*<br>Arlette Thomas.<br>Suzy Delair. | Jeune fille<br>Jeune femme | Paysanne<br>Peuple | Nos jours | Mi-réaliste | Romanesque | La pureté.<br>La compromission. |
| *Les Enfants Terribles*<br>Nicole Stéphane.<br>Renée Cosima. | Jeunes filles | Bourgeoisie | Nos jours | Réaliste | Romanesque | L'amour incestueux. |
| **1950** | | | | | | |
| *La Marie du Port*<br>Nicole Courcel. | Jeune fille | Peuple | Nos jours | Réaliste | Sociale | L'ambition. |
| *Julie de Carneilhan*<br>Edwige Feuillère. | Jeune femme | Aristocratie | Nos jours | Réaliste | Sociale | La revendication de la femme. |
| *Le Château de Verre*<br>Michèle Morgan. | Jeune femme | Bourgeoisie | Nos jours | Réaliste | Romanesque | La bourgeoisie et l'amour courtois. |
| *Orphée*<br>Maria Casarès. | Jeune femme | Indéterminé | Nos jours | Mi-réaliste | Poétique | L'amour et la mort. |
| *Manèges*<br>Simone Signoret. | Jeune femme | Peuple | Nos jours | Réaliste | Sociale | La trahison. |
| *Un Homme marche dans la Ville*<br>Ginette Leclerc. | Jeune femme | Peuple | Nos jours | Réaliste | Sociale | La trahison. |
| *La Ronde*<br>Simone Signoret.<br>Simone Simon.<br>Danielle Darrieux.<br>Odette Joyeux. | Jeunes femmes | Peuple (2)<br>Bourgeoisie (2)<br>Prostituée (1) | 1900 | Non-réaliste | Erotique | La femme-objet. |
| **1951** | | | | | | |
| *Sans laisser d'adresse*<br>Danièle Delorme. | Jeune femme | Peuple | Nos jours | Réaliste | Sociale | L'amour honnête. |
| *Deux sous de Violette*<br>Dany Robin. | Jeune fille | Peuple | Nos jours | Réaliste | Romanesque | La pureté contre le vice. |
| *Les Amants de Brasmort*<br>Nicole Courcel. | Jeune fille | Peuple | Nos jours | Réaliste | Romanesque | Le droit à l'amour. |
| *Les Miracles n'ont lieu qu'une fois*<br>Alida Valli. | Jeune femme | Bourgeoisie | Nos jours | Réaliste | Romanesque | Le temps contre l'amour. |
| *Caroline Chérie*<br>Martine Carol. | Jeune femme | Aristocratie | Film d'époque | Mi-réaliste | Erotique | La femme-objet. |

| TITRES | ETAT | CLASSE | EPOQUE | STYLE | FONCTION | THEME |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *Le Garçon sauvage* Madeleine Robinson. | Jeune femme | Prostituée | Nos jours | Réaliste | Sociale | Le cœur contre l'intérêt. |
| *Le Journal d'un Curé de Campagne* Nicole Ladmiral. | Jeune fille | Aristocratie | Nos jours | Réaliste | Romanesque | La révolte contre Dieu. |
| *Juliette et la Clef des Songes* Suzanne Cloutier. | Jeune fille | Indéterminé | Indéterminée | Non-réaliste | Poétique | Le rêve. |
| *Edouard et Caroline* Anne Vernon. | Jeune femme | Bourgeoisie | Nos jours | Réaliste | Romanesque | Le marivaudage honnête. |
| **1952** | | | | | | |
| *Adorables Créatures* Danielle Darrieux. Martine Carol. Edwige Feuillère. Renée Faure. | Jeunes femmes | Bourgeoisie | Nos jours | Mi-réaliste | Erotique | La femme-objet. |
| *Casque d'Or* Simone Signoret. | Jeune femme | Peuple | 1900 | Réaliste | Romanesque | L'amour honnête. |
| *Le Rideau Cramoisi* Anouk Aimée. | Jeune fille | Bourgeoisie | XIX[e] | Mi-réaliste | Romanesque | L'amour qui tue. |
| *La vérité sur Bébé Donge* Danielle Darrieux. | Jeune femme | Bourgeoisie | Nos jours | Réaliste | Romanesque | L'amour déçu. |
| *Les Conquérants solitaires* Claire Maffeï. | Jeune femme | Bourgeoisie | Nos jours | Réaliste | Romanesque | La femme et l'aventure. |
| **1953** | | | | | | |
| *Le Carrosse d'Or* Anna Magnani. | Jeune femme | Peuple | Film d'époque | Mi-réaliste | Romanesque | La charité. |
| *Le Bon Dieu sans confession* Danielle Darrieux. | Jeune femme | Bourgeoisie | Nos jours | Réaliste | Sociale | La trahison. |
| *Un Caprice de Caroline chérie* Martine Carol. | Jeune femme | Aristocratie | XIX[e] | Non-réaliste | Erotique | La femme-objet. |
| *Rue de l'Estrapade* Anne Vernon. | Jeune femme | Bourgeoisie | Nos jours | Réaliste | Romanesque | La tentation. |
| *Lucrèce Borgia* Martine Carol. | Jeune femme | Aristocratie | Film d'époque | Mi-réaliste | Erotique | La femme-objet. |
| *Madame de* Danielle Darrieux. | Jeune femme | Aristocratie | 1900 | Mi-réaliste | Romanesque | L'amour qui tue. |
| *Hélène Boucher* Gisèle Pascal. | Jeune femme | Bourgeoisie | Nos jours | Mi-réaliste | Romanesque | Le devoir. |
| *La Putain Respectueuse* Barbara Laage. | Jeune femme | Prostituée | Nos jours | Réaliste | Sociale | La vérité. |
| *Thérèse Raquin* Simone Signoret. | Jeune femme | Peuple | Nos jours | Mi-réaliste | Romanesque | L'amour et le destin. |
| *Les Orgueilleux* Michèle Morgan. | Jeune femme | Bourgeoisie | Nos jours | Réaliste | Sociale | La rédemption par l'amour. |
| *L'Amour d'une Femme* Micheline Presles. | Jeune femme | Bourgeoisie | Nos jours | Réaliste | Sociale | L'amour et le métier. |

Il nous faut maintenant tirer les leçons de ce tableau, rubrique par rubrique.

Etat : Pour 76 héroïnes nous obtenons 48 jeunes femmes, 26 jeunes filles, deux femmes mûres et une adolescente. La rivalité jeune femme - jeune fille (les autres étant hors-course) a suivi les variations suivantes. 1945 : 4 jeunes filles, 3 jeunes femmes. 1946 : 3 jeunes filles, 2 jeunes femmes. 1947 : 2 jeunes filles, 4 jeunes femmes. 1948 : 2 jeunes filles, 4 jeunes femmes. 1949 : 9 jeunes filles, 2 jeunes femmes. 1950 : 1 jeune fille, 10 jeunes femmes. 1951 : 4 jeunes filles, 5 jeunes femmes. 1952 : 1 jeune fille, 7 jeunes femmes. 1953 : 0 jeune fille (à moins que Julietta ne sorte d'ici la fin de l'année) (1), 11 jeunes femmes.

On voit que la jeune fille qui fait jeu égal jusqu'en 1949 est ensuite nettement distancée. Mais la jeune femme est la plupart du temps très jeune. En reprenant la liste globale on s'aperçoit que son âge moyen est d'environ 25 ans.

Classe : 35 bourgeoises, 21 femmes du peuple, 10 aristocrates, 6 prostituées, 2 paysannes, 2 indéterminées. Inutile d'examiner les résultats année par année, la bourgeoisie dominant sans cesse. De plus sur les 21 héroïnes dite du peuple une bonne moitié est truquée et n'est pas située dans un cadre social vraisemblable. Loleh Bellon du Point du Jour, Madeleine Robinson des Frères Bouquinquant, Ginette Leclerc d'*Un homme marche dans la ville* et peut être Claire Maffeï d'*Antoine et Antoinette*, sont seules psychologiquement et sociologiquement caractérisées.

Epoque : 46 héroïnes de « nos jours », 7 du XIXe siècle, 6 de 1900, 4 dans des films d'époque et 1 indéterminée. Inutile d'insister, les résultats parlent d'eux-mêmes. Il est pourtant curieux de constater combien peu parmi ces héroïnes « de nos jours » nous paraissent nos contemporaines.

Style : 41 héroïnes réalistes, 19 mi-réalistes, 4 non-réalistes. Nous avons déjà vu qu'il s'agit surtout d' « intentions » de réalisme. A ce titre, à part une ou deux exceptions volontaires comme *Juliette ou la clef des songes*, toutes ces héroïnes sont censées être réalistes et donner au spectateur l'impression du vécu. Là encore le résultat ne correspond pas à l'intention.

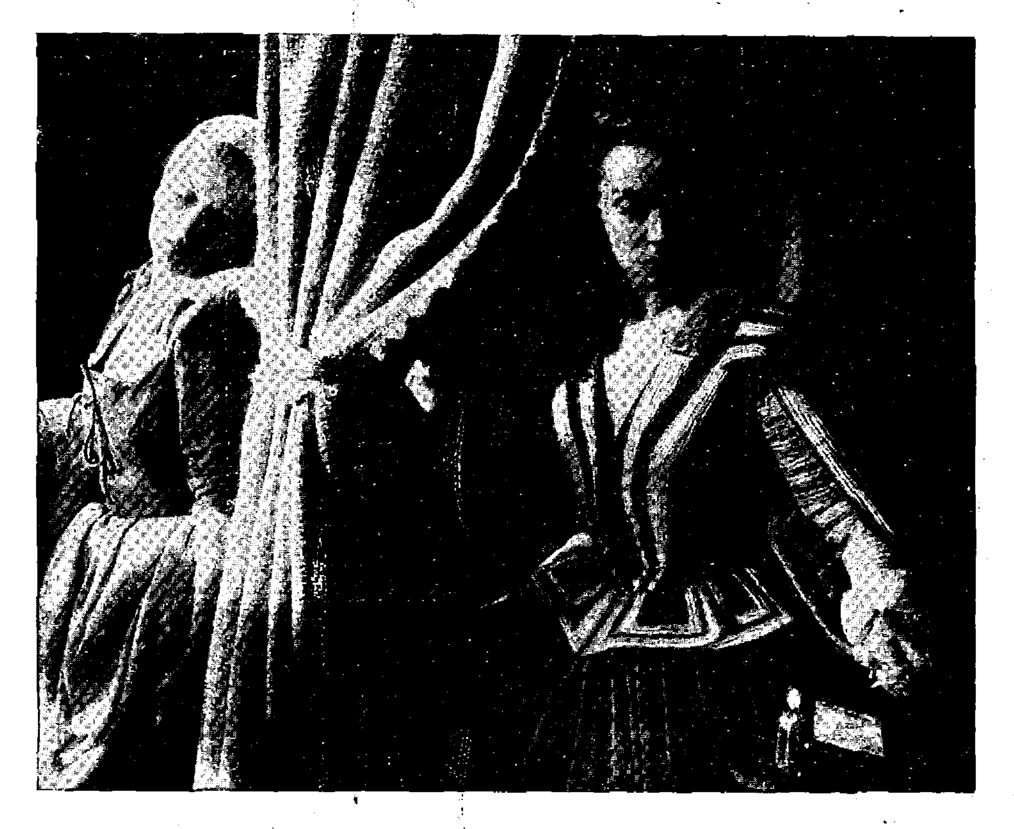
Fonction : 33 héroïnes à fonction romanesque, 19 à fonction sociale, 6 à fonction poétique, 5 à fonction érotique, 1 à fonction métaphysique. Le romanesque l'emporte et c'est normal quand il s'agit neuf fois sur dix de raconter des histoires distrayantes. Quant aux 19 héroïnes sociales, elles me paraissent bien suspectes et les 5 érotiques bien minces. Cela s'explique par la qualité d'ensemble des films retenus. Si l'on prenait en considération tous les films on y trouverait surtout et de plus en plus des fonctions érotiques ou supposées telles, c'est-à-dire plus ou moins pornographiques.

Quant aux thèmes on ne peut les examiner mathématiquement. Notons simplement que nous retrouvons cinq fois l'amour honnête, cinq fois la femme-objet, quatre fois le cœur contre l'intérêt, quatre fois la pureté. Mise à part la femme-objet, les trois autres notions se rejoignent : l'amour, l'honnêteté, le cœur, l'intérêt, la pureté, tout cela traduit une certaine tradition chrétienne et bourgeoise du conflit du bien et du mal dans l'amour, ce qui est déjà le principal sujet du roman français depuis le dix-neuvième.

Par contre des thèmes à première vue aussi séduisants et aussi différents que « l'amour et la mort » (Orphée), ou « les revendications de la femme » (Julie de Carneilhan), constituent des exceptions dans les films de qualité. Et « le rêve » — qui n'est pas cher qu'aux surréalistes officiels — ou « l'amour-fou » ! Ils ne tentent guère nos producteurs sinon nos réalisateurs. Pour une « Belle », une « Juliette », une « Albertine », une « Mort d'Orphée » qui sont vraiment des « héroïnes de rêves », que de Madame Durand ou Dupont qui n'ont même pas pour elles de témoigner pour leur temps, d'être la chair d'un grand constat sur cette révolution de la condition féminine qui marque notre siècle du sceau le plus flagrant.

⁂

(1) C'est ce qui s'est passé depuis la rédaction de cet article, primitivement écrit pour le numéro spécial sur « La femme et le cinéma » et qui a dû être reporté faute de place.



Parées par Bérard de tous les attributs de la féerie, baignées par Cocteau dans une lumière digne de Vermeer, les femmes de *La Belle et la Bête* étaient d'une grâce admirable et d'un caractère trop rare dans le cinéma français contemporain.

Avant les conclusions quelques regrets, scrupules et remarques. J'ai eu tort sans doute de ne pas retenir Les Belles de Nuits et Le Plaisir, mais cela n'aurait fait qu'accentuer la tendance vers la femme-objet que nous allons constater. Par contre La Maison Bonnadieu, La Belle Image, Rendez-vous avec la chance, L'Etrange Madame X et Félicie Nanteuil qui auraient pu logiquement figurer dans ma liste donneraient des points à d'autres tendances, mais sans changer l'orientation générale.

Plus important me paraît de souligner le nombre assez élevé de films de grande qualité ou ayant eu un grand retentissement dans le public qui ne comportent pas de rôle important de femme même si un rôle accessoire dans la conception du film est tenu par une grande vedette ou même si — c'est le cas du Salaire de la Peur — le réalisateur a tracé avec soin un véritable portrait de femme mais qui aurait pu être absent du film sans grand dommage pour l'intrigue. Nous avons vu ainsi, en 1945 : L'Espoir, en 1946 : La Bataille du Rail et Le Voyage Surprise, en 1947 : Les Maudits et Monsieur Vincent, en 1948 : L'Ecole Buissonnière, en 1949 : Jour de Fête et Premières Armes, en 1950 : Justice est faite, en 1951 : L'Auberge Rouge, en 1952 : Fanfan la Tulipe, Jeux Interdits et Le Petit Monde de Dom Camillo, en 1953 : Le Salaire de la Peur et Les Vacances de Monsieur Hulot.

***



Cecil Aubry dans *Manon* d'H.G. Clouzot.

Si nous laissons parler les chiffres de notre tableau nous arrivons à la conclusion suivante : l'héroïne moyenne du cinéma français (d'une certaine qualité) de 1945 à 1953 est une jeune femme d'environ 25 ans, bourgeoise, vivant de nos jours, présentée d'une façon qui se veut réaliste, ayant dans le film une fonction romanesque et symbolisant de façon assez primaire le conflit dans l'amour du bien et du mal.

Nous pouvons simplifier sans trahir, à condition toutefois d'ajouter à « bourgeoise » un adjectif: « petite ». En effet cette héroïne est petite. Le désir de plaire au public la tire vers le bas : on ne peut même pas dire qu'elle témoigne de cette grande ou moyenne bourgeoisie qui est peut-être condamnée à disparaître mais qui a tenu les rennes depuis 1789 et qui continue à s'y accrocher malgré l'apparition d'une force nouvelle : le prolétariat. Le portrait de la bourgeoise à l'écran n'en retient le plus souvent que les plus petits aspects, ses manies plus que ses coutumes, son caquetage plus que sa pensée.

La voilà donc notre héroïne : une petite bourgeoise sentimentale. On voit que la statistique ne m'a pas été inutile car cette femme n'est pas exactement ce que je pensais avant de la soumettre à ma petite mathématique approximative, je la croyais vague, floue, superficielle et elle se révèle assez précise et précisément située ; sous le feu croisé des questions innocentes, elle se trahit et montre de la femme française un des visages les moins attirants, un profil étroit, un corps qu'elle offre avec prudence et un grand cœur un peu niais que gouverne encore son confesseur, mais qui s'étale sans pudeur dans les magazines de tricot, ou les « bons magiques » sont le sésame-outre-toi d'une société qui confond le matérialisme avec les biens de ce monde et le progrès avec la réussite sociale.

Si cette Jeanette Dupont qui lit Marcelle Ségal domine ces années de cinéma de sa petite stature, il va lui falloir bientôt céder la place ou du moins rabattre de ses prétentions. Plus de courrier du cœur, plus de Daphné du Maurier, elle était sujet, elle ne sera plus qu'objet. La petite dame subsiste mais on a entrepris de la déshabiller. Gigi en 1949 est une date capitale de cette petite histoire. Que de braves gens furent rassurés quand ils virent, dans le confortable décor de 1900, apparaître cette ingénue libertine au cœur de dentelle, au corps en forme de guêpière et qui redevenait enfin ce qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être, ce que l'ordre moral impose : un instrument amusant pour les messieurs. La chrysalide devint papillon et

---

Ci-contre, de haut en bas et de gauche à droite : Edwige Feuillère dans *Julie de Carneilhan* de Jacques Manuel, Elina Labourdette dans *Les Dames du Bois de Boulogne* de Robert Bresson, Anouk Aimée dans *Le Rideau Cramoisi* d'Alexandre Astruc, Maria Casarès dans *Les Dames du Bois de Boulogne*, Martine Carol dans *Lucrèce Borgia* de Christian-Jaque, Dany Robin dans *Deux Sous de Violettes* de Jean Anouilh.



ce fût bientôt Caroline, ô combien chérie. Ses caprices, borgiesques ou autres, ont rendu un demi sourire aux producteurs : si la paillardise paye de nouveau, la République est sauvée. On appellera cela de l'érotisme et cela permettra de faire de la pornographie avec la bénédiction de la censure et des corps constitué. Les farouches ou suaves amazones des *Dames du Bois de Boulogne*, de *Falbalas*, de *La Belle et la Bête*, des *Miracles n'ont lieu qu'une fois*, d'*Orphée*, les exquises demoiselles des *Dernières vacances*, de *Partie de Campagne*, des *Amants de Vérone* et du *Rideau cramoisi*, les étonnantes créatures des *Parents Terribles* ou du *Carrosse d'or*, sans parler des petites cousines un peu françaises du *Fleuve*, peuvent se serrer les coudes. Caroline Borgia les menace toutes. Et contre cet objet rose et blond lavé tous les matins au savon Lux, le combat est mené de façon sporadique. Un seul, Becker, peut dire comme Napoléon : mes filles ce sont mes victoires. Ses films en effet, en poursuivant logiquement une *série de portraits* féminins d'une réelle portée psychologique, sociale et romanesque, sont seuls à marquer des points de façon cohérente contre la tendance de la femme-objet. La Caroline d'Edouard lutte seule efficacement, avec Antoinette et ses amies de la rue de l'Estrapade ou des Barrières, contre la Caroline de César.

La Libération aurait pu être celle aussi de l'héroïne des salles obscures. On a pu le croire un instant et *il faut saluer bien bas ces premiers pères, ces premiers amants qui nous ont donné leurs filles et leurs maîtresses*. Il est d'ailleurs réconfortant de voir en fin d'année une petite un peu folle mais sympathique (*Julietta*), une voyageuse qui « existe » et « prend conscience » (*Les Orgueilleux*), et une vraie femme qui trouve sa voie dans les embruns (*L'amour d'une femme*) (1) ; mais les détestables créatures ne sont pas loin. J'entends d'ici leur escadron piaillant. Méfiez-vous spectateurs trop indulgents qui vous lassiez déjà de cette petite bourgeoise sentimentale et vous amusez maintenant à lui voir ôter sa chemise, le cinéma français, si vous n'y prenez garde, ne sera plus bientôt qu'un vieillard lubrique lorgnant une luronne dévêtue.

JACQUES DONIOL-VALCROZE.



(1) Je pensais au moment de la rédaction de cet article que le film de Grémillon serait présenté au public avant la fin de l'année.

P.S. — J'ai dit plus haut que Pierre Kast m'avait suggéré d'adjoindre *à mon tableau* « l'accessoire » symbolique de l'héroïne ou qui lui est indispensable ou encore qui correspond à son obsession dans le film, et j'avais promis de reproduire le résultat qui ne pouvait prendre place dans le tableau mais qui constitue un véritable « cortège » prévertien. Le voici, en suivant l'ordre de la liste, à laquelle les amateurs pourront se reporter :

Travesti, bicyclette, miroir, imperméable, vaseline, pommade, escarpolette, chaussures, vison, harmonium, masque, tresses, lit, échelle, réchaud, culotte, pilon, motocyclette, fond de teint, tablier, empennage, traîne, canari, salle de bain, chemise de nuit, torchon, marteau-piqueur, lingerie, bottines, trompette, brosse, peignoir, paravent, clef, bottes, *encaustiques*, *miroir*, selle, pavés, lit, langes, petit pantalon, péniche, voile, culbute, chambre, crucifix, remparts, robe, bidet, guillotine, escaliers, aspirine, sang, dominos, gazogène, conque, guitare, corsage, boucles d'oreilles, hélice, jupe, train, seringue, phare.

# UNE CERTAINE TENDANCE DU CINEMA FRANÇAIS



Jean Aurenche

par François Truffaut

*« On peut aimer que le sens du mot art soit tenté de donner conscience à des hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux. »*

ANDRÉ MALRAUX

(*Le Temps du Mépris*, préface).

Ces notes n'ont pas d'autre objet qu'essayer de définir une certaine tendance du cinéma français — tendance dite du réalisme psychologique — et d'en esquisser les limites.

## DIX OU DOUZE FILMS...

Si le cinéma français existe par une centaine de films chaque année, il est bien entendu que dix ou douze seulement méritent de retenir l'attention des critiques et des cinéphiles, l'attention donc de ces CAHIERS.

Ces dix ou douze films constituent ce que l'on a joliment appelé la *Tradition de la Qualité*, ils forcent par leur ambition l'admiration de la presse étrangère, défendent deux fois l'an les couleurs de la France à Cannes et à Venise où, depuis 1946, ils raflent assez régulièrement médailles, lions d'or et grands prix.

★

Au début du parlant, le cinéma français fut l'honnête démarquage du cinéma américain. Sous l'influence de *Scarface* nous faisions l'amusant *Pépé le Moko*. Puis le scénario français dut à Prévert le plus clair de son évolution, *Quai des Brumes* reste le chef-d'œuvre de l'école dite du *réalisme poétique*.

La guerre et l'après-guerre ont renouvelé notre cinéma. Il a évolué sous l'effet d'une pression interne et au réalisme poétique — dont on peut dire qu'il mourut en refermant derrière lui *Les Portes de la Nuit* — s'est substitué le *réalisme psychologique*, illustré par Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément, Yves Allégret et Marcel Pagliero.

## DES FILMS DE SCENARISTES...

Si l'on veut bien se souvenir que Delannoy a tourné naguère *Le Bossu* et *La Part de l'Ombre*, Claude Autant-Lara *Le Plombier Amoureux* et *Lettres d'Amour*, Yves Allégret *La Boîte aux Rêves* et *Les Démons de l'Aube*, que tous ces films sont justement reconnus comme des entreprises strictement commerciales, on admettra que les réussites ou les échecs de ces cinéastes étant fonction des scénarios qu'ils choisissent, *La Symphonie Pastorale*, *Le Diable au Corps*, *Jeux Interdits*, *Manèges*, *Un Homme marche dans la ville* sont essentiellement des *films de scénaristes*.

Et puis l'indiscutable évolution du cinéma français n'est-elle pas due essentiellement au *renouvellement* des scénaristes et des sujets, à *l'audace* prise vis-à-vis des chefs-d'œuvre, à la confiance, enfin, faite au public d'être sensible à des sujets généralement qualifiés de difficiles ?

C'est pourquoi il ne sera question ici que des scénaristes, ceux qui, précisément, sont à l'origine du *réalisme psychologique* au sein de la *Tradition de la Qualité* : Jean Aurenche et Pierre Bost, Jacques Sigurd, Henri Jeanson (nouvelle manière), Robert Scipion, Roland Laudenbach, etc...

## NUL N'IGNORE PLUS AUJOURD'HUI...

Après avoir tâté de la mise en scène en tournant deux courts métrages oubliés, Jean Aurenche s'est spécialisé dans l'adaptation. En 1936 il signait, avec Anouilh, les dialogues de *Vous n'avez rien à déclarer* et *Les Dégourdis de la 11$^{e}$*.

Dans le même temps Pierre Bost publiait à la N.R.F. d'excellents petits romans.

Aurenche et Bost firent équipe pour la première fois en adaptant et dialoguant *Douce*, que mit en scène Claude Autant-Lara.

Nul n'ignore plus aujourd'hui qu'Aurenche et Bost ont réhabilité l'adaptation en bouleversant l'idée que l'on en avait, et qu'au vieux préjugé du respect à la lettre ils ont substitué, dit-on, celui contraire du respect à l'esprit, au point qu'on en vienne à écrire cet audacieux aphorisme : « Une adaptation honnête est une trahison » (*Carlo Rim* « TRAVELLING ET SEX-APPEAL »).

## DE L'EQUIVALENCE...

De l'adaptation telle qu'Aurenche et Bost la pratiquent, le procédé dit de *l'équivalence* est la pierre de touche. Ce procédé suppose qu'il existe dans le roman adapté des scènes tournables et intournables et qu'au lieu de supprimer ces dernières (comme on le faisait naguère) il faut inventer des *scènes équivalentes*, c'est-à-dire telles que l'auteur du roman les eût écrites pour le cinéma.

« *Inventer sans trahir* », tel est le mot d'ordre qu'aiment à citer Aurenche et Bost, oubliant que l'on peut aussi trahir par omission.

Le système d'Aurenche et Bost est si séduisant dans l'énoncé même de son principe, que nul n'a jamais songé à en vérifier d'assez près le fonctionnement. C'est un peu ce que je me propose de faire ici.

★

Toute la réputation d'Aurenche et Bost est établie sur deux points précis :

1°) La *fidélité* à l'esprit des œuvres qu'ils adaptent ;

2°) Le talent qu'ils y mettent.

## CETTE FAMEUSE FIDELITE...

Depuis 1943 Aurenche et Bost ont adapté et dialogué ensemble : « Douce » de Michel Davet, « La Symphonie Pastorale » de Gide, « Le Diable au corps » de Radiguet, « Un Recteur à l'île de Sein » (Dieu a besoin des hommes) de





A gauche : Claude Autant-Lara et Ghislaine Aubouin pendant le tournage de *Le Bon Dieu sans Confession*. A droite : Jean Delannoy et Christian-Jaque.

Queffelec, « Les Jeux inconnus » (Jeux interdits) de François Boyer, « Le Blé en herbe » de Colette.

De plus, ils ont écrit une adaptation du « Journal d'un Curé de Campagne » qui n'a jamais été tournée, un scénario sur « Jeanne d'Arc » dont une partie seulement vient d'être réalisée (par Jean Delannoy) et enfin scénario et dialogues de *L'Auberge Rouge* (mis en scène par Claude Autant-Lara).

On aura remarqué la profonde diversité d'inspiration des œuvres et des auteurs adaptés. Pour accomplir ce tour de force qui consiste à rester fidèle à l'esprit de Michel Davet, Gide, Radiguet, Queffelec, François Boyer, Colette et Bernanos, il faut posséder soi-même, j'imagine, une souplesse d'esprit une personnalité démultipliée peu communes ainsi qu'un singulier éclectisme.

Il faut aussi considérer qu'Aurenche et Bost sont amenés à collaborer avec les metteurs en scène les plus divers ; Jean Delannoy, par exemple, se conçoit volontiers comme un moraliste mystique. Mais la menue bassesse du *Garçon Sauvage*, la mesquinerie de *La Minute de Vérité*, l'insignifiance de *La Route Napoléon* montrent assez bien l'intermittence de cette vocation.

Claude Autant-Lara, au contraire, est bien connu pour son non-conformisme, ses idées « avancées », son farouche anti-cléricalisme ; reconnaissons à ce cinéaste le mérite de rester toujours, dans ses films, honnête avec lui-même.

★

Pierre Bost étant le technicien du tandem, c'est à Jean Aurenche que semble revenir la part spirituelle de la commune besogne.

Elevé chez les jésuites, Jean Aurenche en a gardé tout à la fois la nostalgie et la révolte. S'il a flirté avec le surréalisme, il semble avoir sympathisé avec les groupes anarchistes des années trente. C'est dire combien sa personnalité est forte, combien aussi elle paraît incompatible avec celles de Gide, Bernanos, Queffelec, Radiguet. Mais l'examen des œuvres nous renseignera sans doute davantage.

L'Abbé Amédée Ayffre a su très bien analyser *La Symphonie Pastorale* et définir les rapports de l'œuvre écrite à l'œuvre filmée :

« *Réduction de la foi à la psychologie religieuse chez Gide, réduction maintenant de celle-ci à la psychologie tout court... A cet abaissement qualitatif va correspondre maintenant, selon une loi bien connue des esthéticiens, une augmentation quantitative. On va ajouter de nouveaux personnages : Piette et Casteran, chargés de représenter certains sentiments. La Tragédie devient drame, mélodrame...* » (Dieu au Cinéma, p. 131).

## CE QUI ME GENE...

Ce qui me gène dans ce fameux procédé de l'équivalence c'est que je ne suis pas certain du tout qu'un roman comporte des scènes intournables, moins certain encore que les scènes décrétées intournables le soient pour tout le monde.

Louant Robert Bresson de sa fidélité à Bernanos, André Bazin terminait son excellent article : *La stylistique de Robert Bresson* par ces mots :

« *Après* Le Journal d'un Curé de Campagne, *Aurenche et Bost ne sont plus que les Viollet-Leduc de l'adaptation.* »

Tous ceux qui admirent et connaissent bien le film de Bresson se souviennent de l'admirable scène du confessionnal où le visage de Chantal « *a commencé d'apparaître peu à peu, par degré* » (Bernanos).

Lorsque, plusieurs années avant Bresson, Jean Aurenche écrivit une adaptation du « Journal », refusée par Bernanos, il jugea intournable cette scène et lui substitua celle que nous reproduisons ici.

« — *Voulez-vous que je vous entende ici ?* (Il désigne le confessionnal).

— *Je ne me confesse jamais.*

— *Pourtant, vous vous êtes bien confessée hier puisque vous avez communié ce matin ?*

— *Je n'ai pas communié.*

Il la regarde, très surpris.

— *Pardonnez-moi, je vous ai donné la communion.*

Chantal s'écarte rapidement vers le prie-Dieu qu'elle occupait le matin.

— *Venez voir.*

Le curé la suit. Chantal lui désigne le livre de messe qu'elle y a laissé.

— *Regardez dans ce livre, Monsieur. Moi, je n'ai peut-être plus le droit d'y toucher.*

Le curé, très intrigué, ouvre le livre et découvre entre deux pages l'hostie que Chantal y a crachée. Il a un visage stupéfait et bouleversé.

— *J'ai craché l'hostie,* dit Chantal.

— *Je vois,* dit le curé, d'une voix neutre.

— *Vous n'avez jamais vu ça, n'est-ce pas ?* dit Chantal, dure, presque triomphante.

— *Non, jamais,* dit le curé très calme en apparence.

— *Est-ce que vous savez ce qu'il faut faire ?*

Le curé ferme les yeux un court instant. Il réfléchit ou il prie. Il dit :

— *C'est très simple à réparer, Mademoiselle. Mais c'est horrible à commettre.*

Il se dirige vers l'autel, en portant le livre ouvert. Chantal le suit.

— *Non, ce n'est pas horrible. Ce qui est horrible, c'est de recevoir l'hostie en état de péché.*

— *Vous étiez donc en état de péché ?*

— *Moins que d'autres, mais eux ça leur est égal.*

— *Ne jugez pas.*

— *Je ne juge pas, je condamne,* dit Chantal avec violence.

— *Taisez-vous devant le corps du Christ !*

Il s'agenouille devant l'autel, prend l'hostie dans le livre et l'avale. »

Une discussion sur la foi oppose au milieu du livre le curé et un athée obtus nommé Arsène. Cette discussion se termine par cette phrase d'Arsène : « *Quand on est mort, tout est mort* ». Cette discussion, dans l'adaptation sur la tombe même du curé, entre Arsène et un autre curé, *termine le film.* Cette phrase : « *Quand on est mort, tout est mort* », devait être la dernière réplique




Un tandem fameux. Jacques Sigurd (à gauche) et Yves Allégret ont doté « la tradition de la qualité » de ses plus noirs chefs-d'œuvre.

du film, celle qui porte, la seule peut-être que retient le public. Bernanos ne disait pas pour conclure : « *Quand on est mort, tout est mort* », mais : « *Qu'est-ce que cela fait, tout est grâce* ».

« *Inventer sans trahir* », dites-vous, il me semble à moi qu'il s'agit là d'assez peu d'invention pour beaucoup de trahison. Un détail encore ou deux. Aurenche et Bost n'ont pu faire *Le Journal d'un Curé de Campagne* parce que Bernanos était vivant. Robert Bresson a déclaré que, Bernanos vivant, il eut pris avec l'œuvre plus de liberté. Ainsi l'on gêne Aurenche et Bost parce qu'on est en vie, mais l'on gêne Bresson parce que l'on est mort.

## LE MASQUE ARRACHE...

De la simple lecture de cet extrait, il ressort :

1°) Un souci *d'infidélité* à l'esprit comme à la lettre constant et délibéré ;

2°) Un goût très marqué pour la profanation et le blasphème.

Cette infidélité à l'esprit dégrade aussi bien « Le Diable au corps » ce roman d'amour qui devient un film anti-militariste, anti-bourgeois, « La Symphonie Pastorale » une histoire de pasteur amoureux, Gide devient du Béatrix Beck, « Un Recteur à l'île de Sein » dont on troque le titre contre celui équivoque de *Dieu a besoin des hommes*, où les îliens nous sont montrés comme les fameux « crétins » du *Terre sans pain* de Bunuel.

Quant au goût du blasphème, il se manifeste constamment, de manière plus ou moins insidieuse, selon le sujet, le metteur en scène, voire la vedette.

Je rappelle pour mémoire la scène du confessionnal de *Douce*, l'enterrement de Marthe dans *Le Diable...*, les hosties profanées dans cette adaptation du « Journal d'un Curé de Campagne » (scène reportée dans *Dieu a besoin des hommes*), tout le scénario et le personnage de Fernandel dans *L'Auberge Rouge*, la totalité du scénario de *Jeux Interdits* (la bagarre dans le cimetière).

Tout désignerait donc Aurenche et Bost pour être les auteurs de films *franchement* anti-cléricaux, mais comme les films de soutanes sont à la mode, nos auteurs ont accepté de se plier à cette mode. Mais comme il convient — pensent-ils — de ne point trahir leurs convictions, le thème de la profanation et du blasphème, les dialogues à double entente, viennent çà et là prouver aux copains

que l'on sait l'art de « rouler le producteur » tout en lui donnant satisfaction, rouler aussi le « grand public » également satisfait.

Ce procédé mérite assez bien le nom *d'alibisme ;* il est excusable et son emploi est nécessaire à une époque où il faut sans cesse feindre la bêtise pour œuvrer intelligemment, mais s'il est de bonne guerre de « rouler le producteur », n'est-il pas quelque peu scandaleux de « re-writer » ainsi Gide, Bernanos, Radiguet ?

★

En vérité, Aurenche et Bost travaillent comme tous les scénaristes du monde, comme avant-guerre Spaack ou Natanson.

Dans leur esprit, toute histoire comporte les personnages A, B, C, D. A l'intérieur de cette équation, tout s'organise en fonction de critères connus d'eux seuls. Les coucheries s'effectuent selon une symétrie bien concertée, des personnages disparaissent, d'autres sont inventés, le script s'éloigne peu à peu de l'original pour devenir un tout, informe mais brillant, un film nouveau, pas à pas, fait son entrée solennelle dans *la Tradition de la Qualité.*

## SOIT, ME DIRA-T-ON...

On me dira : « Admettons qu'Aurenche et Bost soient infidèles, mais nierez-vous aussi leur talent... ? » Le talent, certes, n'est pas fonction de la fidélité, mais je ne conçois d'adaptation valable qu'écrite par un *homme de cinéma.* Aurenche et Bost sont essentiellement des littérateurs et je leur reprocherai ici de mépriser *le cinéma en le sousestimant. Ils se comportent* vis-à-vis du scénario comme l'on croit rééduquer un délinquant en lui trouvant du travail, ils croient toujours avoir « fait le maximum » pour lui en le parant des subtilités, de cette science des nuances qui font le mince mérite des romans modernes. Ce n'est d'ailleurs par le moindre travers des exégètes de notre art que de croire l'honorer en usant du jargon littéraire. (N'a-t-on pas parlé de Sartre et de Camus pour l'œuvre de Pagliero, de phénoménologie pour celle d'Allégret ?)

En vérité, Aurenche et Bost affadissent les œuvres qu'ils adaptent, car l'*équivalence* va toujours soit dans le sens de la trahison, soit de la timidité. Voici un bref exemple : dans « Le Diable au corps » de Radiguet, François rencontre Marthe sur le quai d'une gare, Marthe sautant, en marche, du train ; dans le film, ils se rencontrent dans l'école transformée en hôpital. Quel est le but de cette *équivalence ?* Permettre aux scénaristes d'amorcer les éléments anti-militaristes ajoutés à l'œuvre, de concert avec Claude Autant-Lara.

Or il est évident que l'idée de Radiguet était une *idée de mise en scène,* alors que la scène inventée par Aurenche et Bost est *littéraire.* On pourrait, croyez-le bien, multiplier les exemples à l'infini.

## IL FAUDRAIT BIEN QU'UN JOUR...

Les secrets ne se gardent qu'un temps, les recettes se divulguent, les connaissances scientifiques nouvelles font l'objet de communications à l'Académie des Sciences et, puisqu'à en croire Aurenche et Bost, l'adaptation est une science exacte, il faudrait bien qu'un de ces jours ils nous apprissent au nom de quel critère, en vertu de quel système, de quelle géométrie interne et mystérieuse de l'œuvre, ils retranchent, ajoutent, multiplient, divisent et « rectifient » les chefs-d'œuvre ?

Une fois émise l'idée selon quoi ces équivalences ne sont qu'astuces timides pour contourner la difficulté, résoudre par la bande sonore des problèmes qui concernent l'image, nettoyages par le vide pour n'obtenir plus sur l'écran que cadrages savants, éclairages compliqués, photo « léchée », le tout maintenant bien vivace la « tradition de la qualité », il est temps d'en venir à l'examen de l'ensemble des *films dialogués et adaptés par Aurenche et Bost* et de rechercher la permanence de certains thèmes qui expliqueront sans la justifier *l'infidélité* constante de deux scénaristes aux œuvres qu'ils prennent pour « prétexte » et « occasion ».

Résumés en deux lignes, voici comment apparaissent les scénarios traités par Aurenche et Bost :

René Clément, cinéaste de grand talent, après avoir longtemps collaboré avec Aurenche et Bost, vient de tourner, *Monsieur Ripois et La Némésis* avec Raymond Queneau comme scénariste. C'est avec impatience que nous attendons de savoir si cette nouvelle association donnera à l'œuvre de Clément une direction nouvelle.



*La Symphonie Pastorale :* Il est pasteur, il est marié. Il aime et n'en a pas le droit.

*Le Diable au corps :* Ils font les gestes de l'amour et n'en ont pas le droit.

*Dieu a besoin des Hommes :* Il officie, bénit, donne l'extrême-onction et n'en a pas le droit.

*Jeux Interdits :* Ils ensevelissent et n'en ont pas le droit.

*Le Blé en herbe :* Ils s'aiment et n'en ont pas le droit.

On me dira que je raconte aussi bien le livre, ce que je ne nie pas. Seulement, je fais remarquer que Gide a écrit aussi : « La porte étroite », Radiguet : « Le bal du comte d'Orgel », Colette : « La Vagabonde », et qu'aucun de ces romans n'a tenté Delannoy ou Autant-Lara.

Remarquons aussi que les scénarios, dont je ne crois pas utile de parler ici, vont dans le sens de ma thèse : *Au delà des grilles, Le Château de verre, L'Auberge Rouge...*

★

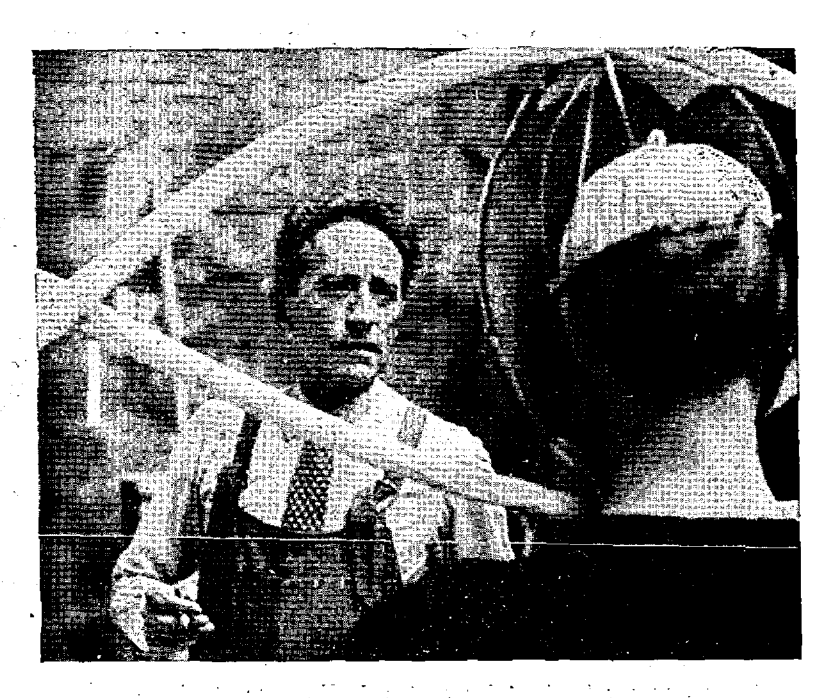
On voit l'habileté des promoteurs de la *Tradition de la qualité,* à ne choisir que des sujets qui se prêtent aux malentendus sur lesquels repose tout le système.

Sous le couvert de la littérature — et bien sûr de la qualité — on donne au public sa dose habituelle de noirceur, de non-conformisme, de facile audace.

## L'INFLUENCE D'AURENCHE ET BOST EST IMMENSE...

Les écrivains qui sont venus au dialogue de films ont observé les mêmes impératifs ; *Anouilh,* entre les dialogues des *Dégourdis de la 11e* et *Un Caprice de Caroline chérie,* a introduit dans des films plus ambitieux son univers que baigne une âpreté de bazar avec en toile de fond les brumes nordiques transposées en Bretagne (*Pattes Blanches*). Un autre écrivain, Jean Ferry, a sacrifié à la mode, lui aussi, et les dialogues de *Manon* eussent tout aussi bien pu être signés d'Aurenche et Bost : « *Il me croit vierge, et dans le civil, il est professeur de psychologie !* » Rien de mieux à espérer des jeunes scénaristes. Simplement, ils prennent la relève, se gardant bien de toucher aux tabous.

*Jacques Sigurd,* un des derniers venus au « scénario et dialogue », fait



Les auteurs : Jean Cocteau ; depuis 1945 a donné au cinématographe français cinq de ses plus grands films : *La Belle et la Bête, L'Aigle à deux têtes, Les Parents Terribles, Les Enfants Terribles* et *Orphée*.

équipe avec Yves Allégret. Ensemble, ils ont doté le cinéma français de quelques-uns de ses plus noirs chefs-d'œuvre : *Dédé d'Anvers, Manèges, Une si jolie petite plage, Les miracles n'ont lieu qu'une fois, La jeune folle*. Jacques Sigurd a très vite assimilé la recette, il doit être doué d'un admirable esprit de synthèse car ses scénarios oscillent ingénieusement entre Aurenche et Bost, Prévert et Clouzot, le tout légèrement rajeuni. La religion n'a jamais de part, mais le blasphème fait toujours timidement son entrée grâce à quelques enfants-de-Marie ou quelques bonnes-sœurs qui traversent le champ au moment où leur présence est la plus inattendue (*Manèges, Une si jolie petite plage*).

La cruauté par quoi l'on ambitionne de « remuer les triples du bourgeois » trouva sa place dans des répliques bien senties du genre : « *il était vieux, il pouvait crever* » (*Manèges*). Dans *Une si jolie petite plage* Jane Marken envie la prospérité de Berck à cause des tuberculeux qui s'y trouvent : *leur famille vient les voir et ça fait marcher le commerce !* (On songe à la prière du Recteur de l'Ile de Sein).

*Roland Laudenbach*, qui semblerait plus doué que la plupart de ses confrères, a collaboré aux films les plus typiques de cet état d'esprit : *La Minute de Vérité, Le Bon Dieu sans confession, La Maison du Silence*.

*Robert Scipion* est un homme de lettres doué ; il n'a écrit qu'un livre : un livre de pastiches ; signes particuliers : la fréquentation quotidienne des cafés de Saint-Germain-des-Prés, l'amitié de Marcel Pagliero que l'on nomme le Sartre du cinéma, probablement parce que ses films ressemblent aux articles des « Temps Modernes ». Voici quelques répliques des *Amants de Brasmort*, film populiste dont des mariniers sont les « héros », comme les dockers étaient ceux de *Un Homme marche dans la ville* :

« — *Les femmes des amis c'est fait pour coucher avec.* »

« — *Tu fais ce qui te rapporte ; pour ça tu monterais sur n'importe qui, c'est le cas de le dire.* »

Dans une seule bobine du film, vers la fin, on peut entendre en moins de



Les auteurs : Abel Gance, dont l'œuvre « parlante » n'est pas, comme on le dit trop souvent, indigne de l'œuvre « muette » et qui, comme elle, porte la marque de l'un des meilleurs directeurs d'acteurs de cinéma.

dix minutes les mots de : « *grue, putain, salope,* et *connerie* ». Est-ce cela le réalisme ?

## ON REGRETTE PREVERT...

A considérer l'uniformité et l'égale vilénie des scénarios d'aujourd'hui, l'on se prend à regretter les scénarios de Prévert. Lui croyait au diable, donc en Dieu, et si la plupart de ses personnages étaient par son seul caprice chargés de tous les péchés de la création, il y avait toujours place pour un couple sur qui, nouveaux Adam et Eve, le film terminé, l'histoire allait se mieux recommencer.

## REALISME PSYCHOLOGIQUE, NI REEL, NI PSYCHOLOGIQUE...

Il n'y a guère que sept ou huit scénaristes à travailler régulièrement pour le cinéma français. Chacun de ces scénaristes n'a qu'une histoire à raconter et comme chacun n'aspire qu'au succès des « deux grands », il n'est pas exagéré de dire que les cent et quelques films français réalisés chaque année racontent la même histoire : il s'agit toujours d'une victime, en général un cocu. (Ce cocu serait le seul personnage sympathique du film s'il n'était toujours infiniment grotesque : Blier-Vilbert, etc...). La rouerie de ses proches et la haine que se vouent entre eux les membres de sa famille, amènent le « héros » à sa perte ; l'injustice de la vie, et, en couleur locale, la méchanceté du monde (les curés, les concierges, les voisins, les passants, les riches, les pauvres, les soldats, etc...).

Distrayez-vous, pendant les longues soirées d'hiver, en cherchant des titres de films français qui ne s'adaptent pas à ce cadre et, pendant que vous y êtes, trouvez parmi ces films ceux où ne figure pas dans le dialogue cette phrase, ou son équivalent, prononcée par le couple le plus abject du film : « *C'est toujours eux qui ont l'argent* (ou la chance, ou l'amour, ou le bonheur), *ah ! c'est trop injuste à la fin.* »

★

Cette école qui vise au réalisme le détruit toujours au moment même de le capter enfin, plus soucieuse qu'elle est d'enfermer les êtres dans un monde clos, barricadé par les formules, les jeux de mots, les maximes, que de les laisser se montrer tels qu'ils sont, sous nos yeux. L'artiste ne peut dominer son œuvre toujours. Il doit être parfois Dieu, parfois sa créature. On connaît cette pièce moderne dont le personnage principal, normalement constitué lorsque sur lui se lève le rideau, se retrouve cul-de-jatte à la fin de la pièce, la perte successive de chacun de ses membres ponctuant les changements d'actes. Curieuse époque où le moindre comédien raté use du mot Kafkaïen pour qualifier ses avatars domestiques. Cette forme de cinéma vient tout droit de la littérature moderne, mi-« kafkaïenne », mi-bovaryste !

Il ne se tourne plus un film en France que les auteurs ne croient refaire Madame Bovary.

Pour la première fois dans la littérature française, un auteur adoptait par rapport à son sujet l'attitude lointaine, extérieure, le sujet devenant comme l'insecte cerné sous le microscope de l'entomologiste. Mais si, au départ de l'entreprise, Flaubert avait pu dire : « *Je les roulerai tous dans la même boue — étant juste* » (ce dont les auteurs d'aujourd'hui feraient volontiers leur exergue), il dut déclarer après coup : « *Madame Bovary c'est moi* » et je doute que les mêmes auteurs puissent reprendre cette phrase et à leur propre compte !



Les auteurs : Max Ophüls. De *La Fiancée Vendue* et *Libelei* au *Plaisir* et *Madame de* , il a su imposer dans tous les studios du monde son style fait de tendresse et de cruauté, de brillance et de rigueur.



Les auteurs : Roger Leenhardt. Tous ceux qui ont admiré *Les Dernières Vacances* forment le vœu de le voir rompre bientôt un trop long silence.

## MISE EN SCENE, METTEUR EN SCENE, TEXTES.

L'objet de ces notes se limite à l'examen d'une certaine forme de cinéma, du seul point de vue des scénarios et des scénaristes. Mais il convient, je pense, de bien préciser que les metteurs en scène sont et se veulent responsables des scénarios et dialogues qu'ils illustrent.

Films de scénaristes, écrivais-je plus haut, et ce n'est certes pas Aurenche et Bost qui me contrediront. Lorsqu'ils remettent leur scénario, le film est fait ; le metteur en scène, à leurs yeux, est le monsieur qui met des cadrages là-dessus... et c'est vrai, hélas ! J'ai parlé de cette manie d'ajouter partout des enterrements. Et pourtant la mort est toujours escamotée dans ces films. Souvenons-nous de l'admirable mort de Nana ou d'Emma Bovary, chez Renoir ; dans *La Pastorale*, la mort n'est qu'un exercice de maquilleur et de chef opérateur ; comparez un gros plan de Michèle Morgan morte dans *La Pastorale*, de Dominique Blanchard dans *Le Secret de Mayerling* et de Madeleine Sologne dans l'*Eternel Retour* : c'est le même visage ! Tout se passe *après* la mort.

Citons enfin cette déclaration de Delannoy qu'avec perfidie nous dédions aux scénaristes français : « *Quand il arrive que des auteurs de talent, soit par esprit de lucre, soit par faiblesse, se laissent aller un jour à « écrire pour le cinéma », ils le font avec le sentiment de s'abaisser. Ils se livrent plus à une curieuse tentative vers la médiocrité, soucieux qu'ils sont de ne pas compromettre leur talent, et certains que, pour écrire cinéma, il faut se faire comprendre par le bas.* » (La Symphonie Pastorale ou l'amour du métier, revue Verger, novembre 1947).

Il me faut sans attendre dénoncer un sophisme qu'on ne manquerait pas de m'opposer en guise d'argument : « *Ces dialogues sont prononcés par des gens abjects et c'est pour mieux stigmatiser leur vilénie que nous leur prêtons ce dur langage. C'est là notre façon d'être des moralistes.* »

A quoi je réponds : il est inexact que ces phrases soient prononcées par



Les auteurs : Jacques Becker (à gauche) et Robert Bresson. Gageons, sans grand risque que, comme *Les Dames du Bois de Boulogne*, *Casque d'Or* gagnera bientôt son procès en appel.

les plus abjects des personnages. Certes, dans les films « réalistes psychologiques » il n'y a pas que des êtres vils, mais tant se veut démesurée la supériorité des auteurs sur leurs personnages que ceux qui d'aventures ne sont pas infâmes, sont au mieux infiniment grotesques.

Enfin, ces personnages abjects, qui prononcent des phrases abjectes, je connais une poignée d'hommes en France qui seraient INCAPABLES de les concevoir, quelques cinéastes dont la vision du monde est au moins aussi valable que celle d'Aurenche et Bost, Sigurd et Jeanson. Il s'agit de Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati, Roger Leenhardt ; ce sont pourtant des cinéastes français et il se trouve — curieuse coïncidence — que ce sont des *auteurs* qui écrivent souvent leur dialogue et quelques-uns inventent eux-mêmes les histoires qu'ils mettent en scène.

## ON ME DIRA ENCORE...

« Mais pourquoi — me dira-t-on — pourquoi ne pourrait-on porter la même admiration à tous les cinéastes qui s'efforcent d'œuvrer au sein de cette Tradition et de la Qualité que vous gaussez avec tant de légèreté ? Pourquoi ne pas admirer autant Yves Allegret que Becker, Jean Delannoy que Bresson, Claude Autant-Lara que Renoir ? » (*).

Eh bien je ne puis croire à la co-existence pacifique de la *Tradition de la Qualité* et d'un *cinéma d'auteurs*.

Au fond Yves Allegret, Delannoy ne sont que les *caricatures* de Clouzot, de Bresson.

Ce n'est pas le désir de faire scandale qui m'amène à déprécier un cinéma si loué par ailleurs. Je demeure convaincu que l'existence exagérément prolongée du *réalisme psychologique* est la cause de l'incompréhension du public devant des œuvres aussi neuves de conception que *Le Carrosse d'Or*, *Casque d'Or*, voire *Les Dames du Bois de Boulogne* et *Orphée*.

Vive l'audace certes, encore faut-il la déceler où elle est vraiment. Au terme de cette année 1953, s'il me fallait faire une manière de bilan des audaces du

(*) « Le goût est fait de mille dégoûts » (Paul Valéry).

cinéma français, n'y trouveraient place ni le vomissement des *Orgueilleux;* ni le refus de Claude Laydu de prendre le goupillon dans *Le Bon Dieu sans confession,* non plus les rapports pédérastiques des personnages du *Salaire de la Peur,* mais bien plutôt la démarche de *Hulot,* les soliloques de la bonne de *La Rue de l'Estrapade,* la mise en scène du *Carrosse d'Or,* la direction d'acteurs dans *Madame de* , et aussi les essais de polyvision d'Abel Gance. On l'aura compris, ces audaces sont celles *d'hommes de cinéma* et non plus de scénaristes, de metteurs en scène et non plus de littérateurs.

Je tiens par exemple pour significatif l'échec qu'ont rencontré les plus brillants scénaristes et metteurs en scène de la Tradition de la Qualité lorsqu'ils abrodèrent la comédie : Ferry-Clouzot *Miquette et sa Mère,* Sigurd-Boyer *Tous les chemins mènent à Rome,* Scipion-Pagliero *La Rose Rouge,* Laudenbach-Delannoy *La Route Napoléon,* Aurenche-Bost-Autant Lara *L'Auberge Rouge* ou si l'on veut *Occupe-toi d'Amélie.*

Quiconque s'est essayé un jour à écrire un scénario ne saurait nier que la comédie est bien le genre le plus difficile, celui qui demande le plus de travail, le plus de talent, le plus d'humilité aussi.

## TOUS DES BOURGEOIS...

Le trait dominant du réalisme psychologique est sa volonté anti-bourgeoise. Mais qui sont Aurenche et Bost, Sigurd, Jeanson, Autant-Lara, Allegret, sinon des bourgeois, et qui sont les cinquante mille nouveaux lecteurs que ne manque pas d'amener chaque film tiré d'un roman, sinon des bourgeois ?

*Quelle est donc la valeur d'un cinéma anti-bourgeois fait par des bourgeois, pour des bourgeois ?* Les ouvriers, on le sait bien, n'apprécient guère cette forme de cinéma même lorsqu'elle vise à se rapprocher d'eux. Ils ont refusé de se reconnaître dans les dockers d'*Un Homme marche dans la ville* comme dans les mariniers des *Amants de bras-mort.* Peut-être faut-il envoyer les enfants sur le palier pour faire l'amour, mais leurs parents n'aiment guère à se l'entendre dire, surtout au cinéma, même avec « bienveillance ». Si le public aime à s'encanailler sous l'alibi de la littérature, il aime aussi à le faire sous l'alibi



Les auteurs : Jean Renoir. Plus grand de film en film. Son dernier chef-d'œuvre : *Le Carrosse d'Or.*

du social. Il est instructif de considérer la *programmation* des films en fonction des quartiers de Paris. On s'aperçoit que le public populaire préfère peut-être les naïfs petits films étrangers qui lui montrent les hommes « tels qu'ils devaient être » et non pas tels qu'Aurenche et Bost croient qu'ils sont.

## COMME ON SE REFILE UNE BONNE ADRESSE...

Il est toujours bon de conclure, ça fait plaisir à tout le monde. Il est remarquable que les « grands » metteurs en scène et les « grands » scénaristes ont tous fait longtemps des petits films et que le talent qu'ils y mettaient ne suffisait pas à ce qu'on les distinguât des autres (ceux qui n'y mettaient pas de talent). Il est remarquable aussi que tous sont venus à la qualité EN MÊME TEMPS, *comme* on se refile une bonne adresse. Et puis un producteur — et même un réalisateur — gagnent plus d'argent à faire *Le Blé en herbe* que *Le Plombier amoureux*. Les films « courageux » se sont révélés très rentables. La preuve : un Ralph Habib renonçant brusquement à la demi-pornographie, réalise *Les Compagnes de la Nuit* et se réclame de Cayatte. Or, qu'est-ce qui empêche les André Tabet, les Companeez, les Jean Guitton, les Pierre Véry, les Jean Laviron, les Ciampi, les Grangier de faire, du jour au lendemain, du cinéma intellectuel, d'adapter les chefs-d'œuvre (il en reste encore quelques-uns) et, bien sûr, d'ajouter des enterrements un peu partout ?

Alors ce jour-là nous serons dans la « tradition de la qualité » jusqu'au cou et le cinéma français, rivalisant de « réalisme psychologique », d'« âpreté », de « rigueur », d'« ambiguïté », ne sera plus qu'un vaste enterrement qui pourra sortir du studio de Billancourt pour entrer plus directement dans le cimetière qui semble avoir été placé à côté tout exprès pour aller plus vite du producteur au fossoyeur.

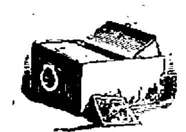
Seulement, à force de répéter au public qu'il s'identifie aux « héros » des films, il finira bien par le croire, et le jour où il comprendra que ce bon gros cocu aux mésaventures de qui on le sollicite de compatir (un peu) et de rire (beaucoup) n'est pas comme il le pensait son cousin ou son voisin de palier mais LUI-MÊME, cette famille abjecte, SA famille, cette religion bafouée, SA religion, alors ce jour-là il risque de se montrer ingrat envers un cinéma qui se sera tant appliqué à lui montrer la vie telle qu'on la voit d'un quatrième étage de Saint-Germain-des-Prés.

★

Certes, il me faut le reconnaître, bien de la passion et même du parti-pris présidèrent à l'examen délibérément pessimiste que j'ai entrepris d'une certaine tendance du cinéma français. On m'affirme que cette fameuse « école du réalisme psychologique » devait exister pour que puissent exister à leur tour *Le Journal d'un Curé de Campagne, Le Carrosse d'Or, Orphée, Casque d'Or, Les Vacances de Monsieur Hulot.*

Mais nos auteurs qui voulaient éduquer le public doivent comprendre que peut-être ils l'ont dévié des voies primaires pour l'engager sur celles, plus subtiles, de la psychologie, ils l'ont fait passer dans cette classe de sixième chère à Jouhandeau, mais il ne faut pas faire redoubler une classe *indéfiniment !*

FRANÇOIS TRUFFAUT



## NOTES

(1) *La Symphonie Pastorale.* Personnages ajoutés dans le film : Piette, fiancée de Jacques, Casteran, père de Piette. Personnages retranchés : trois enfants du Pasteur. Dans le film, il n'est pas fait mention de ce que devient Jacques après la mort de Gertrude. Dans le livre, Jacques entre dans les ordres.

« Opération Symphonie Pastorale » : 1°) Gide écrit lui-même une adaptation de son livre ; 2°) Cette adaptation est jugée « intournable » ; 3°) Jean Aurenche et Jean Delannoy écrivent à leur tour une adaptation ; 4°) Gide la refuse ; 5°) L'entrée de Pierre Bost dans l'équipe concilie tout le monde.

(2) *Le Diable au Corps.* A la Radio, au cours d'une émission d'André Parinaud consacrée à Radiguet, Claude Autant-Lara déclarait en substance : *Ce qui m'a amené à faire un film d'après « Le Diable au Corps », c'est que j'ai vu là un roman contre la guerre.*

A la même émission, Francis Poulenc, ami de Radiguet, disait n'avoir rien retrouvé du livre en voyant le film.

(3) Au producteur éventuel du « Journal d'un Curé de Campagne », qui s'étonnait de voir dans l'adaptation disparaître le personnage du Docteur Delbende, Jean Aurenche (lequel eut signé la mise en scène) répondit : « *Peut-être que, dans dix ans, un scénariste pourra conserver un personnage qui meurt à la moitié du film, quant à moi, je ne m'en sens pas capable* ». Trois ans plus tard, Robert Bresson conservait le Docteur Delbende et le laissait mourir à la moitié du film.

(4) Aurenche et Bost n'ont jamais dit qu'ils étaient « fidèles ». Ce sont les critiques.

(5) *Le Blé en Herbe.* Le roman de Colette était adapté depuis 1946. Claude Autant-Lara accusa Roger Leenhardt d'avoir avec *Les Dernières Vacances* plagié « Le Blé en Herbe » de Colette. L'arbitrage de Maurice Garçon donna tort à Claude Autant-Lara. Avec Aurenche et Bost l'intrigue imaginée par Colette s'était enrichie d'un nouveau personnage, celui de Dick, une lesbienne qui vivait avec la « Dame blanche ». Ce personnage fut supprimé quelques semaines avant le tournage du film par Mme Ghislaine Auboin, qui « revoyait » l'adaptation avec Claude Autant-Lara.

(6) Les personnages d'Aurenche et Bost parlent volontiers par maximes. Quelques exemples :
*La Symphonie Pastorale* : « *Ah ! Des enfants comme ça il vaudrait mieux qu'ils ne soient pas nés* ». — « *Tout le monde n'a pas la chance d'être aveugle* ». — « *Une infirme c'est quelqu'un qui fait semblant d'être comme tout le monde* ».
*Le Diable au Corps* (Un soldat a perdu une jambe) : « — C'est peut-être le dernier blessé » — « *Ça lui fait une belle jambe* ».
*Jeux Interdits* : Francis : *Qu'est-ce que ça veut dire : la charrue devant les bœufs.* — Berthe : *Ben, c'est ce qu'on fait* (ils font l'amour). — Francis : *Je savais pas que ça s'appelait comme ça.*

(7) Jean Aurenche était de l'équipe des *Dames du Bois de Boulogne*, mais il dut quitter Bresson pour incompatibilité d'inspiration.

(8) Un extrait des dialogues d'Aurenche et Bost pour *Jeanne d'Arc* a été publié dans la Revue du Cinéma (n° 8, page 9).

(9) En fait, le *réalisme psychologique* s'est créé parallèlement au *réalisme poétique* avec le tandem Spaak-Feyder. Il faudra bien, un jour, ouvrir une ultime querelle Feyder, avant que celui-ci ne tombe définitivement dans l'oubli.



Ce corbillard, cher à nos trop nombreux cinéastes amateurs d'enterrements, ne vient pas d'un de leurs films... mais de *Miracle à Milan*, car certains Italiens, eux aussi... mais ce serait une autre histoire.



Anouk Aimée et Alain Cuny dans *Adrienne Mesurat*, émission de télévision de Marcel L'Herbier d'après le roman de Julien Green.

## TELE-SHAW

### par Marcel L'Herbier

**(A propos de « Pygmalion »)**

J'avais rassemblé, il y a deux mois, quelques notes prises en regardant sur mon poste de T.V. une émission que Pierre Viallet avait consacrée à l'œuvre fameuse de G.B. Shaw : « Pygmalion ». Ces notes devaient paraître ici. Une transmission mal assurée en a retardé la publication. Elles vont voir le jour trois mois plus tard, à un moment où j'aurais sans doute grand intérêt à ce qu'elles restent dans l'ombre. Car, entre temps, j'ai moi-même, pour mes débuts de « créateur d'émissions », réalisé à la T.V. l'admirable « Adrienne Mesurat » de Julien Green ! Ainsi, depuis le 5 décembre où j'ai franchi

l'étroit et vaseux Rubicon qui sépare le critique du critiquable, je me trouve exposé à retourner contre moi-même les sévérités, d'ordre général ou particulier, que j'avais eu auparavant l'avantage d'infliger sans risques à un autre !

Ma position est, de ce fait, mal commode... Et pourtant, à bien réfléchir, il me semble que ce que je dis plus loin du « Pygmalion » de Viallet ne saurait s'appliquer, sans retouches positives ou négatives, à l' « Adrienne Mesurat » de Marcel L'Herbier.

Et, sans doute, si je donnais dans l'autocritique, je devrais être plus sévère à mon égard (ce qui ne veut pas dire plus juste) que je ne l'ai été envers le réalisateur de Shaw. Je devrais avant tout tenir scrupuleusement compte de la distance, chiffrée au fond de mon jugement, qui sépare ce que j'ai tenté de représenter et ce que les impedimenta techniques, ou les autres, m'ont permis finalement de faire passer sur le tube.

Mais je devrais surtout rappeler, et cela en premier, que mon dessein initial n'était en rien comparable à l'ambition de Viallet. Il a tenté d'offrir l'équivalent « télévisuel » d'une pièce de théâtre, c'est-à-dire d'une œuvre, par définition, objet de spectacle. Je me suis « attaqué » (mais le chef-d'œuvre de Green est de taille à se défendre) à la mise en images parlantes d'un récit littéraire qu'eut trahi toute théâtralisation ; ma tentative aboutissant à ce que j'ai nommé (pour situer ma recherche) la présentation d'un « téléroman ».

Au reste, depuis cette harassante performance, qui marque mes débuts du 5 décembre, de nombreux et excellents critiques ont défini, de la rive droite du Rubicon, ce qu'ils ont aperçu dans mon « Adrienne » de l'autre rive.

Qu'ils aient été unanimement sensibles au respect de l'œuvre originaire, aux innovations ni théâtrales ni cinématographiques dont j'ai usé pour restituer aux téléspectateurs la plénitude du roman ; enfin à la qualité, surprenante pour moi-même, d'une interprétation que l'élan du jeu en « direct », c'est-à-dire affranchi des inversions, des syncopes du film, comme des entractes du théâtre, a miraculeusement portée au sommet d'elle-même, — cela n'empêche pas que j'aurais bien des choses à ajouter, que les critiques n'ont pas dites, sur les résultats artistiques et surtout techniques de cette première et redoutable épreuve.



Anouk Aimée dans *Adrienne Mesurat*, émission télévisée de Marcel L'Herbier d'après le roman de Julien Green.

Il arrivera peut-être que je le fasse bientôt, car les progrès de la T.V. sont au prix de la mise en lumière des résultats d'une telle expérience. Mais je ne saurais le faire, alors, sans tenir compte des réflexions qui me sont déjà venues à l'esprit en regardant la représentation, sur petit écran, du grand « Pygmalion » de Bernard Shaw.

C'est pourquoi, comme une mise en place de la question, je livre aujourd'hui à nos lecteurs les réflexions que voici.

★

« Pygmalion » est une pièce ambiguë, vertueusement excitante, où les graves problèmes du langage, tels que Brice Parrain et Maurice Blanchot les entendent (pensons au « Paradoxe d'Aytré »), entrent de biais dans la danse scénique et font déteindre sur les situations exploitées une nuance de perversion sentimentale.

Mais cette pièce à deux sens que Jean Marais inscrit à son premier programme directorial et qu'eut aimée le Mistral du Mot d'Or : « qui tient sa langue tient la clé qui, de soi-même, le délivre », est, aussi, devenue un film. Un film auquel Anthony Asquith doit une gloire, partagée au générique avec Leslie Howard, et en images avec Wendy Hiller, une gloire qui ne lui est, jamais depuis, revenue tout entière.

Enfin, dernière métamorphose, d'après une adaptation concise, écrite en collaboration avec Jacques Chabannes, Pierre Viallet, technicien de l'électronique, a bâti récemment une grande émission, — doit-on dire un big-show, — qui fut publiquement diffusée par la Télévision Française sous le titre de « Pygmalion ».

Cette cascade d'avatars subis par l'aimable « jeu » des mots dû au cher G.B.S. risque de susciter un monde de conclusions divergentes.

Pour les concilier, il serait trop simple de s'en tenir à celle qui vient d'abord à l'esprit : que le film ne vaut pas la pièce. *Ni l'émission, le film. Et, à fortiori,* la pièce.

D'où cette conséquence élémentaire que si le cinématographe est dégradation de la littérature (ou de la dramaturgie), la Télévision est dégradation de la dégradation cinématographique.

Et sans doute cette conclusion comblerait ceux qui s'en tiennent, selon Chris Marker ou Sam Goldwyn, à la récente conception Hollywodienne des rapports entre Cinéma et T.V., ceux qui se plaisent à penser que bientôt la T.V., victorieuse mais vulgaire, « deviendra le mass-medium », tandis que le cinéma, à mi-pente de la dégradation des données qu'il utilise, relaiera le théâtre là où il triomphait naguère, et le contraindra à se réfugier — comme fit la peinture devant la photographie — dans les zones imprenables de son essence propre, de sa pure « congénialité ».

Mais cette vue, facilement cavalière, pourra-t-elle convaincre quelqu'un d'autre qu'Albert Thibaudet qui l'a lancée il y a belle lurette dans le commerce des idées.

Il faut en douter. Et, par *conséquent, chercher plus loin.*

Si l'on ne considère de l'Art dramatique que ce qui forme son Trésor, on ne voit pas quel film y puiserait sans le dégrader. Encore moins quel téléspectacle n'avilirait pas, s'il l'utilise, l'un des chefs-d'œuvre du musée théâtral.

Shakespeare ou Racine, mais tout autant les Grecs ou Calderon, Musset, Ibsen, Tchekov ou Kleist, — nous citons au hasard, — ne peuvent manquer, du haut de leur ciel ou du fond de leur enfer, de tenir pour trahison toute traduction, en valeur de films ou d'ondes, de ce qu'ils ont créé en termes de théâtre.

Et, d'ailleurs, ce n'est pas aux initiés des « *Cahiers du Cinéma* » que l'on pourrait faire prendre les vessies d'Hamlet-film pour des lanternes Shakespeariennes. Que Laurence Olivier y médite sur l'être et le non-être devant les vagues d'une *vraie* mer, n'ajoute rien, qu'une vulgarisation physique à ce qui est, dans les mots, esprit pur, langage pur.

Par contre la rigueur du problème s'infléchit, ses données s'inversent, quand il s'agit d'un *autre* théâtre, d'*autres* pièces. Faut-il insister ? Chacun sait ce que le cinéma, parfois le cinématographe, ont fait de pièces qui sont simplement bonnes : « Les Parents Terribles », « Le Tramway Nommé Désir », « La Mort du Commis Voyageur », voire « La Corde ». Y a-t-il, dans ces cas particuliers, dégradation du théâtre ? Certainement non. Promotion de l'Art du film ? Certainement oui. Et dans « Stalag 17 » bien plus encore.

Le cinématographe n'abaisse donc pas *automatiquement* tout ce qu'il touche ; et pourvu qu'il ne se jette pas inconsidérément sur les joyaux de l'esprit brillant aux plus hauts étalages du théâtre ou du roman, il a le pouvoir magique d'infliger aux sujets qu'il choisit à sa portée un traitement si flatteur qu'il les enrichit, et parfois les sublimise.

Dans cette perspective comment situer Pygmalion-film, au regard de Pygmalion-pièce ? Et comment, par rapport aux précédents, situer le Pygmalion-des-ondes dont nous parlons ?

Eh bien, il faut le dire : héritier d'Oscar Wilde, G.B.S. n'égale, en génie dramatique, ni Shakespeare, ni les autres dieux du théâtre. « César et Cléopâtre » n'est pas « Antoine et Cléopâtre », ni « Candida », « Bérénice », ni « Androclès », « Polyeucte », ni « Pygmalion », « Hamlet ».

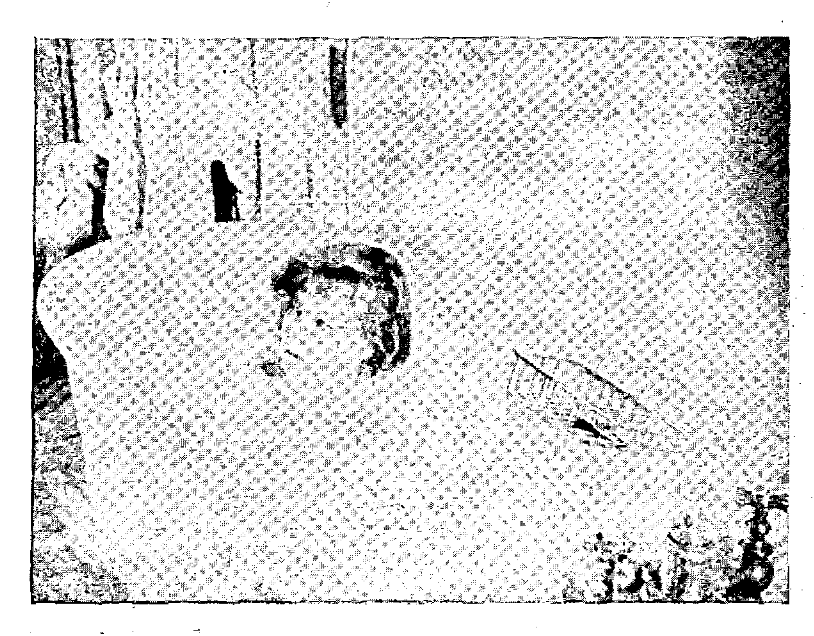
Après cette réserve, rien d'étonnant que le film, malgré ses faiblesses intermittentes, parvienne à surclasser une pièce que Shaw lui-même a traitée de « pièce populaire ». Qu'il arrive même à la transcender. Un art ici éclipse l'autre. Il lui apporte l'espace. Le gratifie du temps. Le frappe, du même coup, de mort. Donc de pérennité. Tout ce que la scène est au présent, le film l'est au passé. La vie n'y a plus prise. Avantage immense, massif, qui s'assortit pourtant d'une contrepartie au bénéfice du théâtre où règne, on le sait, la vertu du « se faisant », du « pris sur le vif », de l'instant dramatique vécu, ravi au Temps avec sa « fleur »...

Mais, en fait, grâce à toutes sortes de magies, de vertus génériques, de réussites irretrouvables d'interprétation (Leslie Howard, Wendy Hiller ont disparu), « Pygmalion » - film se classe fort au-dessus de « Pygmalion » - pièce. Qu'il la rajeunisse en partie, puisqu'il date de 1938, — elle, de 1912, — n'est pas ce qui compte ici. Ce qui compte c'est qu'incontestablement le film l'emporte en puissance d'envoûtement, va plus loin, pèse plus lourd, et finalement prévaut.

Si le cinématographe n'est pas, en l'occurrence, dégradation du théâtre, qu'est, en face de l'un et de l'autre, la toute jeune Télévision ?

L'émission de Pierre Viallet, — si précaire dans ses moyens, si provisoire dans ses résultats, mais si considérable dans ses intentions, — peut nous renseigner déjà. Evoquons-la.

Elle se basait, je l'ai rappelé, sur une adaptation excessivement concise de la pièce



Cecil Aubry dans *Pygmalion*, émission de télévision de Pierre Viallet, d'après la pièce de Bernard Shaw.



*Cecil Aubry et Daniel Lecourtois dans Pygmalion, émission de télévision de Pierre Viallet, d'après la pièce de Bernard Shaw.*

de Shaw. 642 répliques contre 1.030. Cette réduction, obligatoire nous dit-on, de la dialectique théâtrale (les yeux des télespectateurs se fatiguent vite) s'accompagnait, hélas, d'une transposition moins inévitable : l'action ne se situait plus à Londres, il y a quarante ans. Elle était à Paris, de nos jours (comme dans la médiocre traduction Hamon). Cela nous faisait sauter dangereusement de l'époque (1912) où « ne touchez pas à la grammaire » avait un sens, à l'époque (1953) où l'on préfère s'en tenir à « ne touchez pas au grisbi ». Fossé sérieux pour une apologie de la phonétique. Dernière épreuve pour le réalisateur : des interprètes, quelques-uns excellents, mais si peu faits pour leur rôle que, ni de près ni de loin, on ne pouvait les comparer, je ne dis pas aux triomphateurs du film, mais aux acteurs qu'eut exigés une représentation moyenne de la pièce.

Voilà bien des handicaps. Mais négligeons-les ou plutôt tenons-les pour le fruit de contraintes passagères, semblables à celles que le cinéma connut jusqu'en 1910 où *L'Assommoir* avait 800 mètres et *Les Mystères de Paris*, 1.500 (ils en auront plus de 5.000 en 1943) et où l'acteur d'écran n'existait pas encore.

Venons-en à l'essentiel : le travail, les procédés, la technique du créateur d'émissions ; en un mot, l'affirmation ou la promesse de son style.

De quel langage « télévisuel » se sert Pierre Viallet ? Il use résolument, — à l'exemple de Bernard Hecht, de Barma, Cazeneuve, Gilles Margaritis et des meilleurs spécialistes, — d'un bilinguisme Télé-Ciné, que j'ai vanté déjà, que j'ai pratiqué souvent, et qui représente aujourd'hui, dans ce genre de spectacle, une idiosyncrasie du (virtuel) 9e Art.

Ainsi Viallet ouvre son « Télé-Shaw » sur un fragment de film (enregistré en 35 m/m) qu'il passe au télécinéma. Brève séquence où il nous montre, dans une rue, la nuit, devant un théâtre, l'amorce de la scène qui, — pièce ou film, — se passe à Covent Garden, et qui décrit la rencontre initiale du Professeur de phonétique, Higgins, et de la fleuriste au mauvais parler. Puis Viallet enchaîne savamment en « direct » sur le plateau de la rue Cognacq-Jay, dont le décor est un hall de théâtre qui abrite la suite de la même séquence, avec naturellement les mêmes acteurs.

Un peu plus loin, pour montrer la bouquetière, chez Higgins, plongée dans le bain qui la décrasse, Viallet, de nouveau, aura recours au cinématographe. Puis, de nouveau encore, le « direct » vivant, théâtral, hasardeux, et qui se déroule au présent, fera succéder le laboratoire du Professeur à la baignade filmée, fixée, incorrigible, qui s'était déroulée pour ainsi dire au passé.

Jusqu'au bout de son émission, pratiquant les mêmes alternances, avec une réelle habileté manœuvrière, avec une grande intuition de la contexture secrète d'un art qui s'invente chaque jour, Pierre Viallet va jongler sans cesse avec les notions, irréductibles et sans doute ennemies, de théâtre et de cinéma. Usant de ces deux langages, aux racines contraires, qu'il modifie l'un par l'autre en les articulant l'un sur l'autre, il va nous fournir, avec une réussite certes variable, mais une conviction sans défaillance, un exemple captivant des forces neuves, des séductions inédites et du pouvoir ambivalent que la T.V., art de synthèse, offre à l'ingéniosité des créateurs qui savent la considérer au futur.

Pourtant, il me faut l'avouer à regret, le « Pygmalion » télévisé dans les conditions que j'ai décrites n'égale ni la pièce, ni, à plus forte raison, le film. Et cela tient, d'abord, à ce que la T.V. (on l'ignore trop) est mieux disposée à traduire les données du récit romanesque que les lignes de force de l'action dramatique. De toute manière, ce que cette émission, parmi d'autres, a révélé de la T.V., nous prouve que, demain, le « 9e Art » *peut* et *doit* n'être pas plus à la remorque du théâtre que du cinéma, mais faire triompher une forme mixte de spectacle, où le théâtre gagne en prolongements ce que le cinéma lui apportait, où le cinéma puisse recouvrer ce que son immutabilité lui retirait, notamment l'émotion de la vie vécue, risquée chaque soir, qui caractérise la performance théâtrale.

Voilà vers quoi progresse le bilinguisme de la T.V. et, même si l'on préfère que la première de ces langues soit le récit, il vaut qu'on le considère avec attention.

Pour finir sur un rêve, mais qui précise bien le sens de ces quelques remarques, imaginons qu'un autre Leslie Howard, une autre Wendy Hiller se trouvent prêts, par miracle, à interpréter de nouveau l'œuvre de Shaw. Sous quelle forme souhaiterions-nous qu'ils en incarnent les deux héros ?

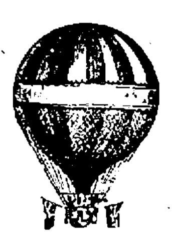
Allons-nous désirer que ce soit la pièce seule qu'ils décident de jouer ? La pièce dans la limite étroite de ses cinq actes et de ses mille répliques ? La pièce avec son Covent Garden de toile et l'absence fâcheuse de la réception chez la Duchesse ? Ou bien allons-nous préférer qu'ils tournent, d'après le scénario cinématographique écrit par Shaw lui-même, un film nouveau, voisin pourtant de celui d'Asquith dans ses prestiges et dans ses manques ; un film où leur création ne paraîtrait toujours qu'au passé, privée du saisissement irremplaçable de la *présence* active de la scène ?

Ou bien rêverions-nous enfin que ce soit par les moyens conjugués d'un art télécinématographique, élargi jusqu'aux perfections techniques et matérielles qu'il nous laisse pressentir aujourd'hui, que se déroule sous nos yeux un spectacle total, capable de confondre en lui seul les vertus de la pièce et les vertus du film ?

Laissons ce rêve à qui veut rêver... Mais permettons-nous de sourire des limitations que Charensol, après René Clair, veut imposer dès maintenant à la T.V. de demain.

Et disons qu'en nous mettant ce rêve à l'esprit, l'émission même imparfaite de Pierre Viallet a bien mérité de Bernard Shaw, de la Télévision et de ceux qui ne voient ce qui *est* que dans ce qui *sera*.

MARCEL L'HERBIER





Marilyn Monroe, Betty Grable et Laureen Bacall dans *How to mary a millionnaire*, second film en Cinémascope.

*Dans notre numéro 25 de Juillet 1953, nous avons déjà publié quelques avis contradictoires sur le Cinémascope à la suite des projections expérimentales du Rex. Aujourd'hui, après la présentation à Paris de* La Tunique, *voici d'autres avis.*

## Maurice Schérer : Vertus cardinales du Cinémascope

C'est, d'abord un point de médecine. En prisant les dernières banquettes, la troupe des spectateurs, sacrifie à l'hygiène, non à l'esthétique, si bien que les « mordus » ont peine à convaincre l'ouvreuse de les mener jusqu'aux premiers rangs. J'aime que le spectacle m'enveloppe, mais souffre d'un trop proche voisinage de la toile tremblottante. Ce n'est pas une des moindres raisons pour lesquelles j'applaudis tout de suite au procédé Chrétien.

Inquiets sont nombre de mes confrères de la rupture des proportions de l'image. Je ne répondrai pas qu'un tel format est familier aux peintres, non moins que les anciennes mesures, boiteuses depuis la réduction de 1930. Ce n'est pas en rognant une photographie de film qu'on donnera, à qui ne l'a pas vu, une idée de l'écran panoramique. Il ne s'agit pas d'une modification du cadrage, mais des conditions de la vision. J'irai plus loin, dirai que tout

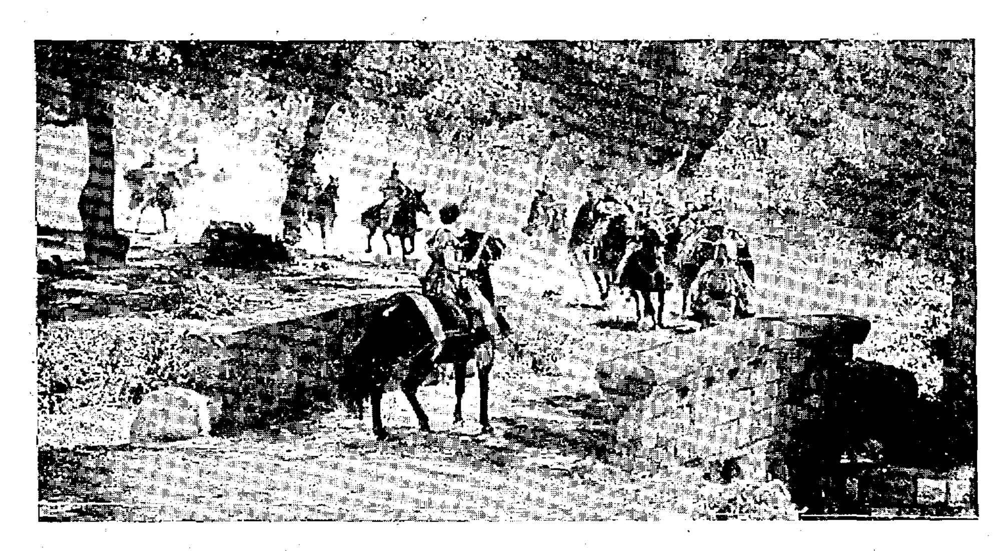
ce qui déborde des limites anciennes, et passablement déformé par la perspective, ne comprendra probablement rien, acteur, objet, élément même de décor, que l'ancien écran ne nous eût montré. Ce que je reprochais au cadre traditionnel, c'est qu'il nous obligeait à le bourrer (aussi ai-je toujours préféré les objectifs à courte focale). Fi de cette tyrannie, de cet étau mesquin que seuls les plus grands cinéastes parvinrent, je ne sais pas par quelle magie, à desserrer ! Le cinémascope introduit enfin dans notre art le seul élément sensible qui lui échappât : l'air, l'éther divin des poètes.

Non, ce n'est pas exactement au relief que nous aspirons. Le procédé polaroïdal comprimerait plutôt l'espace. Aussi ne puis-je le supporter. J'ai, en revanche, constamment souhaité que la brutalité d'une invention technique nous délivrât, une fois pour toutes, de la superstition de la belle image : « Le cinéma c'est le gros plan muet » répondait à Jacques Doniol-Valcroze, dans un récent débat radiophonique un de nos critiques les plus chevronnés. Il m'en coûte d'agiter des poncifs. Tout naïvement croyais-je que maintes des plus saines idées d' « objectif 49 » dont les meilleures œuvres, depuis lors, sorties — américaines le plus souvent, hélas ! — ne cessent de vérifier la justesse, avaient fait, en France, leur chemin. Il y avait du cinémascope en





Ces deux images — l'une en Cinémascope, l'autre dans l'ancien format — prises pendant le tournage de *How to mary a millionaire*, montrent, de façon assez sournoise puisque le cadrage pour l'écran standardisé est absurde, l'élargissement du champ obtenu avec l'hypergonar.



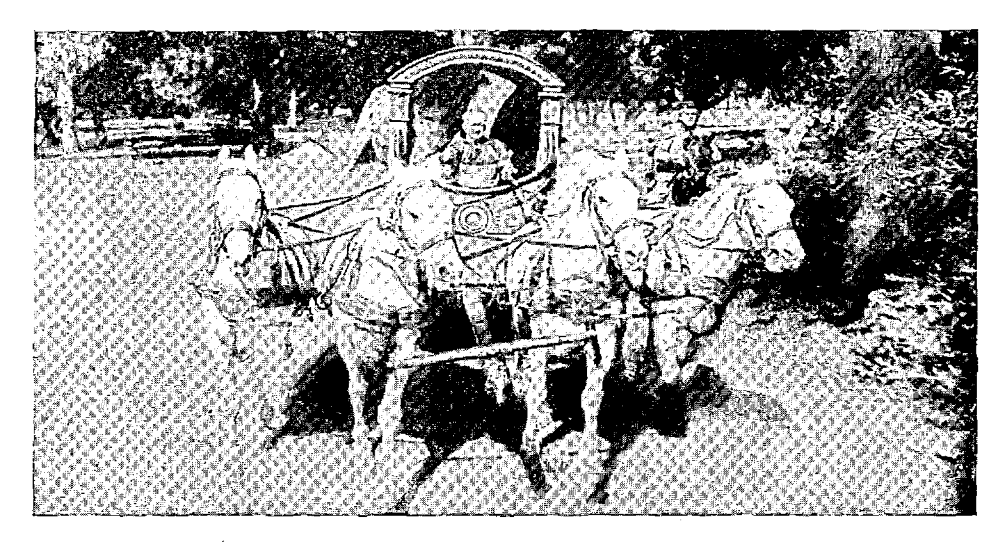
Une scène de *La Tunique (The Robe)* d'Henry Koster.

puissance dans la *Règle du Jeu*, les *Ambersons* ou *La Corde*. Mais non pas seulement parce que ces films prônaient le plan long. La continuité de l'espace, avant tout m'importe. Certains découpages pauvres en « numéros » la brisent, d'autres morcelés à l'extrême, savent la conserver. Je ne sache pas que les effets de montage soient désormais condamnés. Le nouveau procédé apporte plus qu'il n'ôte. Les raccords dans le mouvement, le passage d'un détail à la scène générale s'opèrent non moins aisément.

Eloignant, loin de rapprocher, le cinémascope condamne-t-il une des plus fameuses découvertes de l'art de l'écran ? Tout au plus rendrait-il vain ce qu'on appelle le « style de gros plan » et, par là-même, faisant de lui exception renforce dudit plan l'efficacité, comme aux beaux temps de Griffith. Quelle différence entre théâtre et cinéma ? Que ce dernier, je veux bien, grossit l'acteur à volonté. Encore faut-il que ce coup de loupe soit souhaité, consenti par le spectateur. Je gage qu'en la plupart de nos films actuels, il n'en est que trop rarement ainsi.

Mais où est le mal ? Certes l'écran large servira de préférence le « grand spectacle ». Je fus moi-même trop ardent défenseur du cinéma intime pour qu'on ne me taxe pas de parti-pris. Au contact de la nature, de la grande Nature, notre être intérieur se peut aussi bien révéler que dans le secret d'une cellule monastique. Retour, dira-t-on, éternel retour, à la première esthétique. Murnau, Griffith, Gance, sont jugés parfois extérieurs. Revoyez-les. Sont-ils moins profonds? En tout cas, la familiarité du ton de bien d'œuvres récentes m'excède. On se lasse vite du naturel. Depuis quelque temps, je cherche plus de tenue, plus d'ampleur dans le geste, plus de fresque, moins de miniature.

Art nouveau, dit-on, veut sujets nouveaux. Il est malséant de faire le prophète. Simplement dirai-je que les films qui m'ont ravi n'auraient guère à perdre — leur découpage conservé — à la nouvelle technique. Bien davantage les médiocres. *La Tunique*, certes, n'est pas de très bon exemple. Sans exiger un chef-d'œuvre, j'eusse préféré quelque *Niagara*. La mise en scène d'Hathaway aurait trouvé grâce à mes yeux ne serait-ce qu'en montrant, mieux encore



Une autre scène de *La Tunique* où, fait rare dans ce film, les possibilités du Cinémascope sont logiquement exploitées.

qu'elle n'a fait, les fameuses cascades. Sur dix films que l'on prépare six, dit-on, seront tournés presque entiers en extérieurs. Prenons l'air un moment ; il sera toujours temps de nous cloîtrer ensuite.

Surtout réjouissons-nous que l'avènement du cinémascope entraîne celui, définitif, de la couleur. Que de sophismes là encore ! Je ne parle pas de ceux qui regrettent leurs chers éclairages ou non moins chers effets de contre-jour. On prêchait pour une couleur expressive, entendez stylisée, schématisée. J'admets qu'il soit besoin d'une sélection initiale de teintes — curieusement choisies à rebours dans *La Tunique* — mais, certaines précautions prises, les plus vives, comme dans la nature, se côtoient sans aucun danger. Couleur expressive, soit ; non pas jugée selon les critères du peintre. Je ne vois pas de meilleur exemple que ce *Niagara* que je citais. La couleur y vit, y parle, bien qu'un tantinet vulgaire. Mais ce criard laisse apparaître du neuf et excite mon esprit. Reste à le tenir en bride. Il est faux que les Technicolors, Eastmans, ou autres s'accommodent mieux des sujets fantastiques ou anciens. Ils découvrent dans la vie moderne un chatoiement qu'oubliait notre œil émoussé par cent ans de bricolage photographique. J'aime beaucoup cette vue parisienne d'Ichac par quoi commence le programme. La couleur renforce la croyance en la réalité. Il n'est d'elle d'autre traitement que réaliste.

Cinéma donc privé de tous les prestiges dont le paraient les esthètes. Mais prestiges aussi médiocres que laids sont les mots qui les désignaient. Aussi bien ne parlera-t-on plus de *cadrages* mais de paysages ou de sites, non d'*éclairages* mais de lumière. Tout le vocabulaire poétique nous sollicite d'entrer dans nos articles. Oublions vite ces affreux termes de métier.

Orgueil national, quel beau champ pour t'exercer ! L'invention est nôtre. Si nous n'avons su ou pu prendre les devants, il n'est que de rattraper le retard. Dans les années qui vont suivre, moins de films, dit-on, seront tournés. A ceux-ci d'être plus ambitieux, plus achevés. Plus facilement s'imposeront-ils dans les salles étrangères équipées pour les recevoir. Par ce biais l'art français,

jadis dédaigné en Amérique, trouvera occasion de se faire connaître et, j'espère, aimer.

Pierre Kast, mon vieil ennemi, dans le débat plus haut cité, prétendait confondre *l'avant-garde* avec le seul désir de « démystifier », de saper je ne sais quel conformisme social. Pour ma part, je découvrirais plutôt dans les chefs-d'œuvre de tout temps, un conservatisme sincère, voire ingénu. L'art, en son fond respecte plus qu'il ne démolit ; mais la lorgnette où il nous presse de regarder, nous la tend-il sans cesse par un bout nouveau. Le cinéma doit son existence à une invention de technicien. Que la technique, donc, ait le premier mot, s'il n'est pas juste qu'elle garde le dernier. Cet art court mille fois plus vite que les autres. Réjouissons-nous qu'il change au moment où nous n'étions pas lassés encore de tous ses anciens aspects. C'est sa bouillante force intérieure qu'il convient de servir, non de louches impératifs, d'ailleurs importés.

Ecartons les regrets oiseux. Si le cinéma, tel que vous le conceviez vous paraît trahi, craignez que votre conception même ne vous apparaisse, un jour comme une non moins grave trahison. Quant à ceux dont le fait nouveau confirme si bien les idées, mauvaise grâce auraient-ils à ne pas chanter triomphe. Le concept d'avant-garde nous a valu trop de mauvais films : j'ai cru bon quelquefois de le mettre en question. Qu'on me permette aujourd'hui de le prendre à mon compte et le charger de son vrai sens. Viendra vite le temps d'autres querelles. En cette année mil neuf cent cinquante-quatre qui commence, l'avant-garde c'est *d'abord* le cinémascope.

MAURICE SCHERER

**Herman G. Weinberg : Ipso facto**

La publicité de *La Tunique*, annonce fièrement : « Le spectacle miraculeux qu'on peut voir sans lunettes » sans penser que depuis cinquante ans, les gens voient les films sans lunettes.

« Le plus grand évènement de l'Histoire du Cinéma » ajoute cette publicité, oubliant l'évènement infiniment plus important qui se produisit, il y a de cela un quart de siècle, à savoir le passage du muet au parlant.

Pourquoi la projection d'un film sur écran panoramique lui conférerait-il, automatiquement, une supériorité sur ce même film ou sur un autre projeté sur écran normal ? En Amérique, le nouveau est *ipso facto* supérieur à l'ancien et le géant est encore plus nécessairement supérieur. Cela fait partie de notre philosophie de l'énorme. Dans la Nature, l'énorme est souvent anormal, ainsi qu'en témoignent les mots d'Eléphantiasis ou de Gigantisme.

*La Tunique* est en elle-même une histoire pseudo-religieuse, tirée d'un roman de troisième ordre, qui fait de la tunique portée par le Christ au Calvaire, un absurde fétiche. N'osant pas faire l'expérience initiale avec un sujet profane, afin de minimiser toute critique possible de l'ouvrage et de la technique, la 20th Century Fox a « assuré » son premier film en Cinémascope en l'entourant de l'auréole du Christ. La présentation était du plus beau lyrique, conçue dans le style du Cantique des Cantiques ou des Psaumes de David, alors que le film lui-même est fait à seule fin d'émouvoir l'hystérique pour qui un acteur, levant les yeux au ciel sur l'écran, devient une réincarnation de la

sainteté et un symbole suprême de l'extase mystique. Mais *La Tunique* n'a aucune spiritualité. Etant donné le public des salles de cinéma aux Etats-Unis, *La Tunique* paraît devoir rapporter bon nombre de dollars aux exploitants, mais son message est banal et n'a aucun rapport avec les problèmes spirituels d'aujourd'hui, comme cela se serait produit avec un bon film sur le Christ. (C'est ici que nous manque Dreyer ou Gance !). C'est même une œuvre d'une spiritualité inférieure à celle du *Million* que j'ai revu l'autre jour et qui reste délicieux. *La Tunique* prétend aussi, du moins sur l'affiche, raconter « la plus belle histoire d'amour et de foi que le monde ait connue » mais le film chargé de ce message salutaire a été fait sans amour... aussi comment pourrions-nous saisir ce message ?

HERMAN G. WEINBERG (New York)

## Alexandre Astruc : Le cinéma total

« ...Le cinéma aura hérité de la peinture la notion de cadrage, comme il aura emprunté à la musique son rythme et au roman son expression du temps. Les techniques de l'art de l'écran sont nées et se sont développées en marge de moyens d'expression millénaires dont, en définitive, elles sont les héritières, beaucoup plus qu'elles ne sont des langages vraiment nouveaux. Nos films ont pour scénarios les sujets des romans du XIX[e] siècle, leurs images empruntent leur construction aux lignes de la peinture classique et il n'est pas jusqu'aux techniques d'éclairage qui ne doivent au Carravage ou à Rembrandt... De tous ces éléments, le cadre est le seul qui soit resté longtemps immuable.

De quoi s'agit-il exactement : techniquement, ce procédé vise à produire sur le spectateur un plus grand effet en lui imposant une vision plus large et en le plaçant à peu près dans l'axe central de la projection. Esthétiquement, il revient à remplacer le tableau de chevalet par la fresque. La question est de savoir si un univers dramatique reste possible dans ce format. La tension dramatique, dont l'art de l'écran est l'expression, ne risque-t-elle pas de disparaître au profit d'éléments purement spectaculaires ?

Je crois en tant qu'auteur de films à l'avenir de l'écran large, car je crois que la mise en scène est un moyen d'expression total. Les peintres vénitiens de Tintoret à Véronèse, de même que le Carravage et Velasquez nous donnent l'exemple d'un art baroque qui ne se refuse aucun des prestiges de la pompe ni aucun des effets de la puissance, sans cesser pour cela d'être prodigieusement rattaché à l'humain. Comment ne pas concevoir par exemple que l'univers de Shakespeare, univers de laves en fusion et de forêts en délire, soit particulièrement à sa place dans ce cadre qui doit permettre à la tragédie et au lyrisme de faire à leur tour leur intrusion sur la surface glacée des écrans ? Comment ne pas comprendre que l'écran large ajoutera aux ressources actuelles du cinéma celles d'un art tragique ou lyrique d'une efficacité inouïe, où la peinture, la musique et le théâtre pourront multiplier leurs recherches les unes par les autres et permettre aussi bien Wagner que Shakespeare ou Dostoïevsky ?

L'histoire de la peinture occidentale, quelque soit le format sur lequel elle a écrit ses œuvres, nous apprend qu'elle n'a jamais cessé d'être ce que le cinéma est devenu à son tour : un art de mise en scène. L'art du portrait correspond au roman, et celui-ci se retrouve dans le cinéma classique. Mais le portrait n'est pas le seul genre pictural, comme il n'est pas non plus le seul genre littéraire ou cinématographique. La tragédie, le roman dostoïevskien ou le drame shakespearien nous offrent de l'homme une image démultipliée mais tout aussi profonde. De Macbeth aux frères Karamazov se poursuit une certaine notion de l'œuvre d'art, *ou la création artistique* devient celle d'un univers tout entier, un univers de fantômes et de rêves, surgis des profondeurs des ténèbres pour s'imposer à tous dans des clairs obscurs hallucinés de Rembrandt, dans l'ivresse d'un Tintoret, ou au son des douloureuses trompettes de la 5ᵉ Symphonie... »

ALEXANDRE ASTRUC

*(Extrait du numéro de décembre du* JARDIN DES MODES*).*

### Jacques Doniol-Valcroze : Opération Chrétien

Les rapprochements entre l'élargissement « cinémascopique » de l'écran et certains formats de tableaux de maîtres (cf. les propos d'Astruc) me paraissent séduisants mais périlleux. Il ne faut pas confondre le signe et la chose signifiée. Si l'océan semble s'accommoder du format « marine » et le portrait de la hauteur on peut faire des marines en hauteur (mats, voiles, tout cela « monte ») et des portraits en long (« L'Olympia » de Manet ou son « Chasseur de fauves »). Ce qui est arbitraire c'est la condamnation du cinéaste à un seul format, l'ancien ou le nouveau.

Ce dernier a du moins l'avantage d'être... nouveau et, partant, un stimulant pour la verve créatrice. Le cinéma ne serait pas mort demain si le cinérama ou le cinémascope n'étaient arrivés aujourd'hui, car l'écran large inventé il y a belle lurette a failli déjà être exploité à la veille du parlant. L'opération « Cinémascope 1953 » n'est qu'un épisode d'une contre-attaque commerciale qui prendra sa valeur dans la mesure où elle permettra au cinéma de se survivre en dépit de la Télévision. Se dresser contre le procédé ou s'enthousiasmer pour dans la seule perspective de cette contre-attaque me paraît participer d'une même naïveté. Que, par contre, des auteurs de films placés soudain devant le fait de cette apparition (dans laquelle à part un Gance, un Autant-Lara et quelques autres, ils ne sont pour rien) s'élèvent au-dessus du plan marchand et se passionnent pour les possibilités nouvelles de mise en scène qui surgissent ainsi, cela est à la fois logique et réconfortant. Le cinéma ne serait pas avant *tout une industrie* avec ce que cela comporte d'interdits et de servitudes que l'apparition du cinémascope serait sans importance... ou plutôt qu'il y aurait longtemps que le réalisateur choisirait à sa guise la proportion de ses images, comme le peintre décide du format de sa toile et le romancier du nombre de pages de son récit. Mais dans l'enchaînement commercial de la création cinématographique, la moindre technique nouvelle donne soudain un temps de répit : pour la durée d'une mise au point l'audace et l'invention redeviennent licites et il y a lieu de penser qu'après les obligatoires errements du début, l'écran

large sera l'occasion bienheureuse d'une nouvelle jeunesse des structures du film. Plus tard le problème se reposera pratiquement dans les mêmes termes, mais nous n'en sommes pas là et cette mue, si elle ne conduit pas à une encore plus grande concentration industrielle stérilisante au détriment des entreprises indépendantes doit être considérée comme un événement faste. A condition toutefois de reconsidérer en même temps un autre problème, aussi important en soi que le format de l'écran : celui de la couleur.

JACQUES DONIOL-VALCROZE

## André Bazin : Fin du montage

J'étais enthousiaste du Cinémascope à la suite des projections expérimentales organisées durant l'été à Paris et à Venise. D'abord pour des raisons théoriques. L'écran étroit traditionnel est un accident contre lequel se sont plus ou moins élevés la plupart des grands cinéastes. Si le son n'était pas venu alors polariser l'intérêt du public, il est très vraisemblable que *Napoléon* et *Construire un feu* auraient révolutionné le Cinéma depuis 1927.

Mais peut-être les temps n'étaient-ils pas venus ! Abel Gance utilisait moins son triple écran comme une extension du champ visuel, que pour multiplier dans l'espace les effets du montage, et l'intérêt que je vois au contraire aujourd'hui dans l'écran large, c'est qu'après, et mieux que la profondeur de champ, il vient détruire définitivement le montage comme élément majeur du discours cinématographique. Le montage dans lequel on a voulu voir à tort l'essence du cinéma est en effet relatif à l'exiguïté de l'image classique condamnant le metteur en scène au morcellement de la réalité. De ce point de vue, le Cinémascope s'inscrit dans la suite logique de l'évolution du Cinéma depuis 15 ans, de *La Règle du Jeu* aux *Plus belles Années de notre Vie*, de *Citizen Kane* à *Europe* 51.

Mais il me faut bien avouer que la vision de *La Tunique* a porté un rude coup à cet enthousiasme théorique. Compte non tenu même de l'exceptionnelle platitude du scénario et de la mise en scène il demeure que certains défauts optiques constituent une inquiétante régression sur la qualité à quoi était parvenue l'image cinématographique. Devrions-nous renoncer désormais à l'image piquée et aux couleurs franches et opaques ? Mais admettons que ces défauts puissent être corrigés (ce dont j'aimerais être assuré), il importe encore d'être certain que l'hypergonar puisse être adapté aux principales optiques, car sinon l'élargissement de l'angle de prise de vue serait illusoire et l'on obtiendrait effectivement le même résultat avec un grand angulaire et une projection « panoramique ». J'ai posé à Cannes la question au professeur Chrétien sans en obtenir une réponse bien nette. En sorte qu'il est permis de se demander jusqu'à plus ample informé si le compte profits et pertes, esthétique du Cinémascope n'est pas déficitaire. Il est vrai qu'il faudra pour en juger attendre une autre démonstration que celle de *La Tunique*. Rêvons en attendant mieux à ce qu'aurait été *Le Salaire de la Peur* sur écran large en stéréophonie.

ANDRÉ BAZIN

**Michel Dorsday : Alleluia**

Intéressé. passionné même par les essais montrés au Rex, mais discutant (cadre, proportions et tout ce que vous imaginez — chez tout le monde), interrogeant, anxieux, je change d'avis, je ne discute plus. C'est indiscutable. Le cinémascope est né. Il n'appartient déjà plus aux marchands, il nous appartient. Il ne se contente pas de reprendre les leçons des renaissances italiennes et flamandes, bienheureux enfant il assimile tout de suite toutes les autres : les grands films muets étaient virtuellement *parlants ;* les grands films de naguère, d'hier, *étaient virtuellement en cinémascope.* Car ils avaient, car ils ont l'espace pour eux, le vaste espace du vaste monde, première libération vers le total. Le cinémascope est shakespearien, claudelien. Pour la première fois, j'imagine les journées du *Soulier de Satin.* Au bout du bras qui se tend, il fait du poing de l'homme qui s'ouvre sur l'écran, le coquillage merveilleux d'où s'échappe *le monde qui s'étend, qui s'étend, en largeur,* je le poursuis mais ma poursuite n'a pas de fin, je cours, je cours, et je ne regarde pas au-dessus de ma tête, je n'ai pas le temps, il n'y a rien d'ailleurs au-dessus de ma tête, si ce ne sont d'inconstantes nébuleuses et celles-ci sont fort bien aux cintres de salles de cinéma.

Cette poursuite inlassable obligera à de constantes *découvertes.* Elle relèguera bon nombre qui parlaient pour ne rien dire. Les autres n'ont rien à craindre, même s'ils ne sont pas encore conquis, car le cinémascope est *leur* invention. Ils ont mis vingt ans d'art à l'inventer (depuis qu'il est découvert mécaniquement, pour l'armée !) Henri Chrétien n'a pas le droit de protester, sa lentille (il n'a jamais trouvé que le truc d'une lentille après tout) *n'aurait* servi à rien il y a vingt ans. Renoir, Ophüls, Hitchcock ont plus fait pour le cinémascope que lui. Qu'il se contente d'avoir été un prophète : cela suffira à sa gloire, ce n'est pas si fréquent.

Et les arguments de ceux qui sont *contre ?* Comprends pas. (Si ce ne sont les techniques, mais là tout est possible : dans la lutte contre la nature, qui triomphe ? Même au prix du temps.) Tenez, *L'*exemple : le gros plan dont *ils* annonçaient la mort, pour la première fois s'authentifie. Qu'était-il jusqu'à présent ? L'écran tout entier mangé par un microcosme qui se substituait totalement au monde. Maintenant il s'identifie comme une réalité plus précise, plus délimitée dans ce monde qu'on n'a plus besoin de dérober aux regards. On l'isole de la matière, on ne l'isole plus des nébuleuses. Nébuleuses, matière, l'homme refait toujours plus ou moins inconsciemment le cycle de la création. C'est bien celle-là qu'il s'agit de définir. On ne peut cependant pas dire que *La Tunique,* puisqu'il faut en toucher un mot à cause des ricanements, soit du plus fin pinceau des enlumineurs, mais c'est d'un curieux élan. Et pourquoi bouder puisqu'il y a là, c'est certain, une conception, peut-être fausse mais si soutenue par tant de croyances, du sacré, et puisqu'au milieu souvent du manque de goût, il y a l'accent brusquement qui touche, naïf peut-être, mais vrai, *qui veut dire* (trop quelquefois : le bout de l'oreille des intentions les moins pures, passons). J'écris cela quelques jours avant Noël ; Noël c'est bien

connu, c'est triste, triste à crever, triste parce qu'on est seul, ce jour-là comme d'habitude et plus. On est toujours tout seul, comme le grain de poussière de lumière au milieu de l'univers cinémascopique, seul mais vous qui — 1953 : DÉCOUVERTE — 1954 : PREMIÈRE ANNÉE — vous qui allez avoir la chance de pétrir de nouvelles formes grâce à une petite lentille de rien du tout, ne boudez pas votre plaisir, le cinémascope est né. Alleluia ! Alleluia !

MICHEL DORSDAY

## Jacques Rivette : L'Age des metteurs en scène

Comment peut-on être Persan ? ou encore, comment accepter le Cinémascope ? Tel est bien le sentiment que ne me donne pas seulement le refus, mais la moindre réserve. L'hypergonar aura à tout le moins ce premier avantage : avoir enfin tracé une frontière précise entre deux écoles, davantage, deux idées du cinéma, deux modes fondamentalement opposés et irréductibles de l'aimer et le comprendre. Je ne vois qu'une différence, mais d'importance : il ne s'agit plus de géographie, mais d'histoire ; tant d'atermoiements seront vite balayés, avant d'aller rejoindre les nostalgies du silence, les regrets du blanc-et-noir — et leurs auteurs avec, s'ils n'y prennent garde.

Disons-le tout net : l'apparition du cinémascope est un fait d'une autre importance que celle du parlant, sur le plan esthétique s'entend : car le parlant ne faisait enfin que confirmer un fait acquis, pallier une infirmité, prouver la vérité de Griffith, Murnau, Stroheim contre, disons, Chaplin ou Eisenstein. Il faut être bien sourd pour ne pas avoir la mémoire obsédée par le timbre vif et clair de Lillian Gish, les intonations savantes dont Lil Dagover nuançait ses esquives devant Tartuffe, les cris étranglés de Fay Wray ; aux brillants causeurs du *Lady Windermere* de Lubitsch, il ne manquait que la parole, pas même, la voix.

Bien plus donc que sur le coup d'état du parlant, l'histoire du cinéma me semble toute entière s'infléchir sur l'infiltration irrésistible de la couleur ; de ce long progrès, le cinémascope est d'abord le couronnement et la consécration ; l'un et l'autre vont désormais de pair, ils ont même but. Je ne veux prétendre l'énoncer en quelques mots ; mais ce n'est plus enfin du fantôme des choses que le cinéaste doit tirer matière, mais de leurs apparences les plus vives et choquantes, il lui faut composer avec ce qu'il y a en elles de plus concret, de plus pesant, et s'il prétend, toujours *uniques*, les entraîner vers l'abstrait, ce ne sera aux dépens de l'individuel et du singulier ; c'en est fait, semble-t-il, de toute velléité d'algèbre syntaxique ou romanesque et, n'en déplaise aux pédants, le cinéma n'est décidément pas un langage.

N'en déplaise encore à beaucoup, je ne puis éprouver devant l'écran du cinémascope quelque regret de l'ancien écran, ni avoir même pour celui-ci la moindre pensée ; mais déjà, quelle nostalgie du cinémascope pendant l'habituel spectacle. Revoyant il y a quelques jours *L'appât* au premier rang d'une salle dont l'écran est cependant de proportions fort acceptables, je ne

cessai d'éprouver tout au long le sentiment d'une étroitesse oppressante, de l'intolérable confiscation des *marges* où l'air circule, des limites les plus artificielles que l'on puisse imposer à l'œil comme à l'esprit. Ce qui justifie d'abord le cinémascope, c'est le désir que nous en avons, et qui ne se limite pas au seul rôle du spectateur.

Que l'amertume des critiques soit d'ailleurs justifiée, nul n'en doute ; ceux-ci se plaisent à revoir ce qu'ils connaissent déjà ; ils n'admettent de beauté que classée, la croient alors classique, et passent le plus clair de leur temps à regretter ce qui n'aura plus lieu : quel déchirement à la pensée de ne plus pouvoir encore une fois se satisfaire de ces fastidieux gros plans, ces cadrages docilement soumis aux lois du nombre d'or, tout ce dont la routine leur a donné l'illusion de l'irremplaçable. — Mais comment ne pas sentir s'enflammer l'imagination à l'idée de ce qui n'est pas encore, mais nous est promis, au pressentiment de tout ce qui peut advenir ; ce gros plan dont nous connaissions la moindre ruse, prédisions chaque inflexion, que peut-il lui arriver que d'heureux dans ces nouveaux espaces ? L'art vit non obligatoirement du nouveau, mais de la trouvaille ; le plus rétif s'y voit maintenant obligé, et le plus timide à l'audace.

Je ne veux prendre argument de mon goût personnel, que par exemple ces nouvelles proportions m'imposent d'abord l'idée de l'*élégance*, et que l'intelligence y est satisfaite autant que l'œil; — ni m'attarder à la description de l'attitude neuve offerte au spectateur, et je ne vois guère cependant que l'on parle de l'essentiel, c'est-à-dire que l'étendue du regard n'y soit pas aux dépens de la proximité : l'hypergonar est bien le triomphe du grand angulaire, encre des cinéastes de race. Mais puisque le cinémascope est d'abord, dit-on communément, un problème de mise en scène, eh bien, parlons mise en scène.

Que *La Tunique* ne soit pas un fort bon film, je le veux bien (meilleur pourtant que tel film d'Alan Crossland de 1927) ; s'il est permis de lui préférer certaines images documentaires, c'est qu'il est dans la logique des choses que le génie de l'instrument éclate avant celui des créateurs : Lumière aura toujours plus de charmes que Méliès, l'emploi brut de la découverte à son utilisation trop ingénieuse par les truqueurs ; je pense ici surtout à quelques plans de Negulesco que nous avions vu au Rex, et qui semblaient accumuler les précautions rhétoriques pour justifier un procédé dont l'évidence est le premier atout : précautions d'où naissent pour l'un la suspicion, l'autre le pléonasme. Oui, je crois encore préférer, de ce point de vue de la démonstration, l'absence totale de recherche et d'idées d'un Koster, qui semble ne s'être guère embarrassé du cinémascope et prouver ainsi, sans le vouloir sans doute, que tout y est effectivement possible ; que dis-je, possible : on voit ici comment une mise en scène conventionnelle jusqu'au pastiche, et parfois stupide, acquiert par le seul jeu de l'hypergonar une dimension supplémentaire, qui n'est pas que celle de la largeur, et somme toute un certain *style*, encore *ambigu* et *confus*, mais indiscutable; que sera-ce quand le simple talent s'en mêlera ? Je vois mal ce qui, dans tout domaine que l'on puisse imaginer, devrait être sacrifié au nouvel objectif, je vois mieux, me semble-t-il, ce que chacune des virtualités de la mise en scène va gagner d'efficacité, de beauté, de largeur véritable et toute spirituelle en même temps que visible.

Car telle est la querelle : nos critiques acceptent de reconnaître le procédé, mais veulent maintenant limiter les dégâts, et sinon toujours le limiter

au rang de curiosité ou d'attraction, qui n'empiètent pas sur l'art (celui-ci étant de droit divin silencieux, étroit et noir), le cantonner en certains genres définis et si j'ose dire, l'enfermer en extérieurs (mais comment ne pas revoir *La Corde* sans y reconnaître d'abord la plus géniale prescience du cinéma de demain ?) : ces discours ne sont point neufs, mais deux ans plus tard tous les films parlaient, et la couleur n'est plus qu'une question de mois ; car les metteurs en scène décident, qui savent seuls séparer ce qui accroît de ce qui limite leurs pouvoirs — et les critiques suivent ; on les voit même bientôt découvrir avec reconnaissance ce qui jadis réclamait déjà la nouvelle technique. *La passion de Jeanne d'Arc* de notre époque est multiple ; on ne tardera pas à constater que nos meilleurs films récents — et sans doute tous les grands films de l'histoire du cinéma — contiennent l'appel ou la nostalgie du cinémascope, et que tant de panoramiques, de travellings latéraux, l'étagement savant des personnages sur la surface de l'écran (*Le Carrosse d'or*) avaient peut-être un sens, ne serait-ce que celui de la largeur.

Non, je ne veux pas tenter de décrire ce cinéma, non même de demain, mais de l'heure prochaine ; je constate un fait : cinémascope, triple écran d'Abel Gance, cinérama, qu'importe ; voilà bien toujours le même désir d'éclatement du cadre vétuste, et d'avantage encore, du brusque épanouissement de l'écran comme d'une fleur de papier japonaise plongée dans l'eau vive. — La recherche de la profondeur est démodée : voilà ce qui condamne le « relief » plus sûrement que toutes les imperfections techniques ; quels problèmes neufs celui-ci pourrait-il se flatter de proposer aux metteurs en scène d'aujourd'hui ? Après tant d'années de mise en scène en profondeur, quel renouvellement, quel défi ? L'argent propose la couleur, le parlant, mais qui les impose sinon le cinéaste qui veut relever le défi qu'ils sont à son imagination, et se laisse prendre au jeu, découvrant malgré lui, parfois, les nouvelles dimensions de son art. Léger critère que celui-ci du défi ? Mais qu'était la technique de la fresque à Michel Ange, celle de la fugue à Bach sinon d'abord la question provocante qui impose la riposte et l'invention (et je tais les multiples défis, de métier ou d'architecture, subtils souvent jusqu'à pouvoir paraître puérils, que tout artiste s'impose à soi-même au secret de son travail et qui devront être ignorés toujours du public) : oui, voilà bien l'élément fondamental de l'art ; « l'étude du beau est un duel... »

L'histoire de la mise en scène se confond, semble-t-il, avec l'exploration forcenée de cet étroit couloir d'espace qui se refermait jusqu'alors sur l'œil du cinéaste dès qu'il se penchait sur l'œilleton (qu'était le plus large angulaire, devant l'impatience de son regard, embrassant d'un éclair des paupières l'ampleur de la scène et de l'espace ?), mais aussi avec l'obsession, qui parcourt secrètement l'œuvre des plus grands, d'un étalement, d'un éploiement de cette mise en scène, le désir d'une perpendiculaire parfaite au regard du spectateur : de *Naissance d'une nation* au *Carrosse d'or*, du Murnau de *Tabou* au Lang de *Rancho Notorious*, cette utilisation extrême de la largeur de l'écran, des écarts des personnages, des vides gonflés par la crainte ou le désir, comme des mouvements latéraux, me semble, bien plus que la profondeur, la langue des metteurs en scène de race, et le signe de la maturité et de la maîtrise : voyez comment Renoir passe de *Madame Bovary* ou *La Règle du jeu* au *Journal d'une femme de chambre* et au *Fleuve* ; si le cinéma, suivant le mot de Bresson, est l'art des *rapports*, c'est donc celui d'abord des affrontements, des regards, des distances et de leurs variations, inappréciables avec précision en profon-

deur ou plus confuses. L'utilisation de la profondeur, où un regard déformant impose aux protagonistes un plus et un moins souvent arbitraires, que dominent la disproportion, les démesures, la dérision, n'est-elle pas liée au sentiment de l'absurde, — mais celle de la largeur à l'intelligence, à l'équilibre, à la lucidité et, par la franchise des rapports, à la morale ? voilà-t-il un aspect du conflit éternel du baroque et du classicisme ? et la grande mise en scène, comme la grande peinture, serait-elle plate, n'employant la profondeur que par encoches, non par trouées ?

*L'avenir ouvre* ces questions, et d'autres plus liées à l'exercice quotidien du métier : faut-il attendre du théâtre les leçons d'un jeu dramatique étendu enfin à l'univers ? certes, mais le cinéma ne saurait en même temps sans se perdre renoncer à la recherche d'une *écriture* précise et très articulée, à l'obsession d'une figure abstraite — qu'ignore le travail théâtral, soumis à la logique dramatique, l'*explication des situations*, la démonstration de la scène. Qu'espérer de la grande peinture, également commandée par la pompe murale et le théâtre, qu'un exemple d'audace ? — Délivré du cadrage (et des esclavages plastiques), détruit au profit de l'angle ; délivré du montage, sacrifié à la simple succession des *prises*, fragments-de-cinéma, et au jeu des ruptures, voilà donc enfin notre cinéma *contraint* à la recherche de ses vrais problèmes.

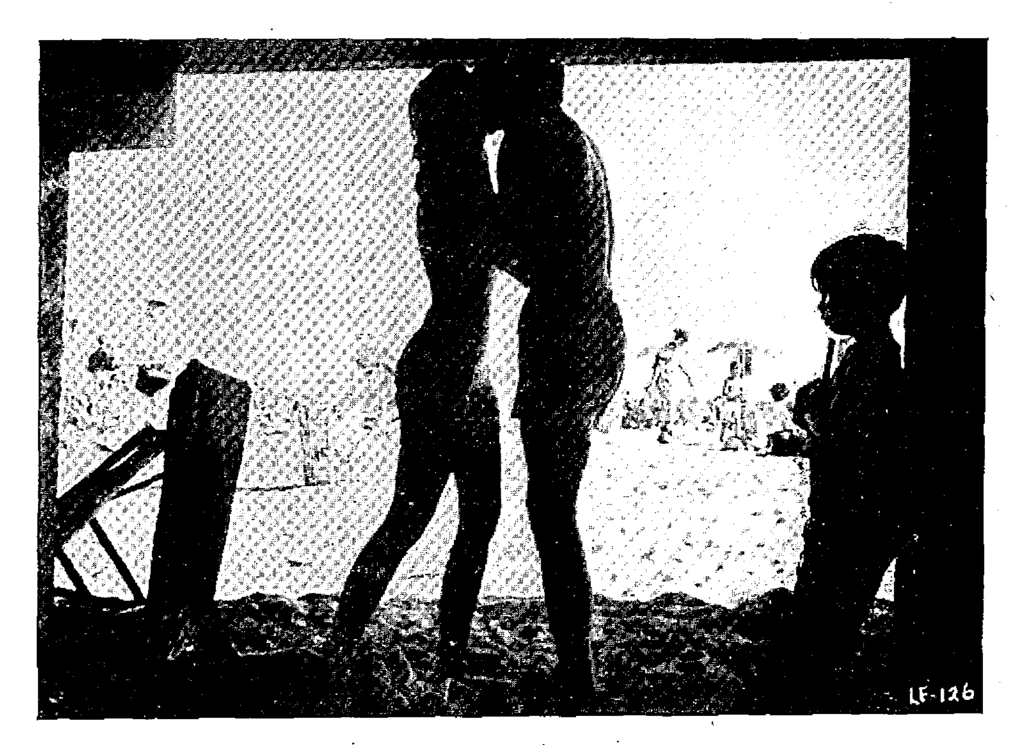
J'exagère un peu : *La Tunique* montre bien comment le cinémascope autorise tout, et même qu'on ne se préoccupe pas de lui : Henry Koster change de plan, règle des mouvements d'appareil suivant sa routine, sans grand mécompte et rencontre même des hasards heureux, des réussites inattendues ; mille détails, mille ruses qui lasseront vite prouvent *pourtant qu'on* ne saurait longtemps en rester là ; il faudra aborder enfin franchement la recherche d'une nouvelle largeur du geste et de l'attitude : largeur du geste contemporain surtout, qui assumera sur ce fond plat le relief. Le metteur en scène apprendra à revendiquer parfois toute la surface de l'écran, la mobiliser de sa verve, y jouer un jeu multiple et serré — ou à espacer au *contraire* les pôles du drame, et créer des zones de silence, des surfaces de repos ou des hiatus provocants, des ruptures savantes ; vite las des chandeliers et des vases introduits aux côtés de l'image pour l' « équilibre » des plans rapprochés, il découvrira la beauté des vides, des espaces ouverts et libres où passe le vent, saura désencombrer l'image, n'avoir plus peur des trous ni des déséquilibres et multiplier les fautes contre la plastique pour obéir aux vérités du cinéma.

Voilà qui ne saurait tarder : le génie se distingue d'abord du talent par son empressement à employer le nouveau, découvrir avec lui et dépasser son *temps* en inventant à partir de celui-ci. L'histoire du Technicolor est pour nous celle de quelques films de Jean Renoir, Alfred Hitchcock, Howard Hawks ou Fritz Lang. Ne nous plaignons point : nous connaissons déjà une première utilisation *géniale* du Cinémascope : ce court métrage de Hawks sur une chanson de Marilyn, trois minutes de cinéma total.

Depuis quarante ans, *les maîtres ont montré* les voies ; nous ne saurions renier leur exemple, mais l'accomplir enfin. Oui, notre génération sera celle du Cinémascope, celle des *metteurs en scène*, enfin dignes de ce titre : mouvant sur la scène illimitée de l'univers les créatures de notre esprit.

JACQUES RIVETTE

# LES FILMS




*The Little Fugitive*

## UN FILM AU TÉLÉOBJECTIF

LITTLE FUGITIVE (LE PETIT FUGITIF), film américain produit et réalisé par RAY ASHLEY, MORRIS ENGEL et RUTH ORKIN. *Scénario :* Ray Ashley. *Images :* Morris Engel. *Interprétation :* Richie Andrusco. *Distribution :* Cinedis, 1953.

Quelques journalistes exceptionnellement vertueux attendaient avec résignation en cet après-midi du 2 septembre 1953, dans le Palais du Festival de Venise, la projection du film américain : *The Little Fugitive.* Ils n'avaient sur cette production indépendante aucune documentation. Un seul pronostic possible en fonction de l'heure de la projection car, en dépit de toutes les dénégations officielles, il est bien connu que les séances d'après-midi sont consacrées aux films sacrifiés. Les places, d'ailleurs, sont moins chères. Aussi la conscience professionnelle a-t-elle parfois quelqu'excuse de céder aux tentations adriatiques. Mais, pour une fois, la vertu et la persévérance furent récompensées et ceux qui avaient vu le *Petit Fugitif* purent le soir troubler avec une insistance sadique la conscience des absents.

On médit chaque fois des jurys de Festival ! Compte tenu des contingences diplomatiques, leur jugement n'est, en définitive, pas si mauvais qu'on le prétend. Cette année le *Lion d'or* n'étant pas attribué, les six films ayant obtenu le Lion d'argent étaient en principe sur le même plan. En fait,

l'ordre du palmarès marquait une hiérarchie implicite. *Les Contes de la Lune Vague* venait en tête comme il se devait puisque, de l'avis de tous, seul le Grand Prix de *Rashomon* deux ans plus tôt empêchait le film japonais de l'obtenir en 1953. *I Vitelloni* venait en seconde position, ce qui par contre n'est guère explicable que par un chauvinisme un peu déplacé. Mais *The Little Fugitive* fut nommé avant *Moulin Rouge, Thérèse Raquin* et *Sadko* et ce fut avec le japonais le film le plus applaudi du Palmarès.

Ainsi, une petite production indépendante, sans acteurs, presqu'un film d'amateur, glissé comme clandestinement entre les grosses marques déposées de Hollywood, handicapée encore par les séances sans prestige de l'après-midi, éclipsait finalement au Palmarès les plus importantes productions françaises, anglaises et soviétiques et remportait la plus haute récompense obtenue par un film américain. Pour cette décision relativement courageuse, le Jury de Venise doit tout de même être félicité.

*The Little Fugitive* est l'œuvre d'une équipe de trois journalistes : Ray Ashley, Morris Engel et une femme, Ruth Orkin. Au départ ils mirent en commun 5.000 dollars, qui leur permirent de tourner assez de pellicule pour donner une idée de leurs intentions et de leur talent. On leur fit confiance là-dessus pour quelques dizaines de milliers de dollars supplémentaires. En fait, le film a pratiquement été produit en coopérative absolument en dehors du circuit financier normal dans ce genre d'entreprise et pour une somme relativement dérisoire. Le principal protagoniste, le petit Richie Andrusco, a été découvert par les réalisateurs sur un manège de Coney Island, mais le cas est moins original : au départ tous les gosses du cinéma étant, évidemment, découverts par hasard.

Mais il faut bien en venir à tenter d'évoquer, pour le lecteur, la matière de ce film insolite. Le résumé qu'on en peut faire ne saurait saisir, hélas ! dans ses rets grossiers que le moins important et le plus banal. Un gamin de sept ans, Joey, est confié par sa mère à la garde de son aîné, Lennie. Pour se débarrasser de ce morveux qui prétend se mêler à tous leurs jeux, le frère et ses copains imaginent de lui faire croire qu'il a tué Lennie d'un coup de carabine. Une tomate trop mûre écrasée sur la chemise simule l'accident. Epouvanté, Joey prend la fuite, mais le goût de la liberté prenant assez vite le dessus, sur un assez vague remords le gamin se réfugie à Coney Island, ce mélange de Luna-Park et de plage populaire de la banlieue new-yorkaise. A partir de là tout récit devient impossible, car le film est fait du spectacle de l'enfant en liberté dans ce paradis forain. Finalement, grâce à l'initiative d'un patron de manège, le grand frère finira par retrouver son cadet juste à temps pour que leur mère, revenant de voyage, ne se doute de rien.

Je rendrais volontiers compte du *Petit Fugitif* en suivant une hiérarchie de plans critiques. On pouvait évidemment louer d'abord les auteurs de l'originalité psychologique du scénario. On sait que d'ordinaire le cinéma n'a guère évoqué les problèmes de l'enfance que d'un point de vue éducatif ou, mieux, rééducatif. *Le Petit Fugitif* évite au contraire de conserver indirectement sur l'enfant l'autorité et le point de vue de l'adulte. Mais sous ce rapport le film ne dépasserait pas l'intérêt mineur d'un scénario ingénieux et gentiment attendrissant. On peut d'ailleurs, en tout état de cause, admettre que c'est précisément le caractère assez inoffensif du thème qui fait la limite du *Petit Fugitif* et l'empêche d'atteindre à la grandeur de certains classiques du film d'enfants. *Quiet One*, beaucoup moins original dans sa technique, avait tout de même d'autres résonances !

Plus intéressant serait déjà l'aspect documentaire et social du film. Avec une très louable adresse, les réalisateurs ont évité de donner le pas au pittoresque du décor et au réalisme social sur le réalisme psychologique du comportement de l'enfant. Toute la mise en scène lui est subordonnée. Mais ils se sont visiblement préoccupés de nous donner par la bande un document social sur Coney Island. Pour tout dire ils ont vu *Dimanche d'Août*, certains documentaires anglais et peut-être aussi *Les Hommes du Dimanche* de Siodmack et *Solitude* de Paul Fejos. Et s'ils n'ont pas vu tout cela, ils en retrouvent du moins l'esprit par l'intermédiaire du reportage photographique, style *Life*, auquel ils sont exercés. Si le film était italien ou anglais, cet aspect nous paraîtrait assurément moins étonnant. Son originalité est en grande partie relative à ce qu'il nous révèle des aspects de la vie américaine, que

même la production dite néo-réaliste ne nous avait pas encore découverts. Mesurons en passant les lacunes d'un cinéma national par rapport à son domaine social et n'imaginons pas surtout que le cinéma français est plus exhaustif.

Mais la radicale nouveauté du film de Rey Ashley, Morris Engel et Ruth Orkin procède moins de sa matière, si intéressante qu'en soit la relative nouveauté, que de la technique de mise en scène. Non qu'il s'agisse le moins du monde d'une œuvre formaliste — toute la critique s'est plu au contraire à la défendre contre ses imperfections formelles — mais assurément d'un film où le sujet, dans ce qu'il a de plus essentiel, est engendré par la structure même du récit.

Eu égard à sa technique de mise en scène, on croirait volontiers que *Le Petit Fugitif* a été tourné en 16 mm. puis agrandi en 35 à l'instar de *Quiet One* distribué précisément aussi par Joseph Burnstyn. La mort subite dans l'avion New-York-Paris de cet extraordinaire petit vieillard bossu auquel l'Amérique doit de connaître le meilleur du cinéma européen d'après-guerre, nous prive provisoirement de la documentation que nous aimerions avoir sur *The Little Fugitive*. Il déclara pourtant à Venise que la mise en scène exigea un très long travail de direction d'acteurs et que l'improvisation du gamin n'était qu'une apparence trompeuse. Mais j'inclinerais volontiers à interpréter ces affirmations, leur auteur jugeant sans doute que tout ce qui pouvait laisser croire à des procédés « amateurs » risquait de nuire à la publicité de son film. A la vérité, il se peut fort bien que chaque scène ait exigé de très longues répétitions et de multiples « prises », on m'enlèvera seulement difficilement de l'idée que Richie était libre d'improviser dans le détail et tout l'intérêt du film est là. Prenons par exemple la séquence des boîtes de conserve. Joey a essayé son adresse contre la traditionnelle pyramide de boîtes cabossées dont la chute d'un seul coup de projectile fait gagner un lot. Tout étonné de ne pas triompher dans un jeu apparemment si facile, le gamin s'entraîne avec tout ce qui lui tombe sous la main, puis revient à la baraque pour vérifier ses progrès. Considéré comme un *épisode*, un élément d'*action*, cette séquence demeurerait encore dans les catégories du scénario classique, mais son intérêt dramatique est insignifiant. Tout son charme, toute sa force spectaculaire naissent de l'invention du détail. Ainsi, détourné un moment de son obsession des boîtes de conserve par les mystères de la « barbe à papa », Joey en achète un énorme écheveau, mais, immédiatement déçu par la spécieuse sucrerie, il s'avise que, réduite aux dimensions d'une boule de chiffon, elle constituerait un projectile parfait pour continuer son entraînement. Et ainsi de suite. Encore l'idée de transformer une « barbe à papa » en projectile pour jeu de massacre peut-elle être du scénariste. Ce qui ne peut avoir été prévu dans le script c'est l'évolution de la mimique de Joey, ses gestes pour pétrir la laine de sucre, s'en dépêtrer tant bien que mal, accumuler sur le rebord d'une passerelle une pyramide de gobelets de carton usagés et la démolir entre les jambes des passants inattentifs. En d'autres termes, il est probable que les prévisions du scénario descendent jusqu'à une certaine profondeur de l'événement reconstitué, pour céder insensiblement la place à l'improvisation pure. Mieux vaudrait dire du reste : à la vie elle-même, car cette improvisation n'a rien de commun avec la Comœdia dell'arte qui demeure dans les catégories du jeu théâtral.

Nous assistons au contraire ici à un amalgame de l'ordre dramatique, de son organisation *a priori*, avec la spontanéité de la vie. Il est probable que les initiatives du gosse ont suggéré en maints endroits le scénario, mais, même si tout avait été primitivement prévu dans les grandes lignes, chaque plan, chaque prise de vue ne pouvait l'avoir été. C'est essentiellement la conscience que nous avons de cette marge d'indétermination qui fait le charme du film. Zavattini a souvent parlé de ce film (irréalisable ?) dont le réalisateur ne connaîtrait pas le dénouement, d'un film libre comme la vie elle-même. En ce sens, *Le Petit Fugitif* est un événement du néo-réalisme. Non pas tant par son aspect de documentaire social, qui n'a jamais été l'essentiel du néo-réalisme — tout au plus son décor le mieux approprié — mais en ce qu'il approche de cet idéal du film sans scénario dont le dramatique naîtrait exclusivement du présent en évolution.

Appliqué à l'enfance, ce point de vue ne semble plus seulement fécond, mais nécessaire. Car si le cinéma présente

sur la littérature dans ce domaine une formidable supériorité, c'est justement en ce que l'enfance nous étant impénétrable, l'observation du comportement est le seul mode de connaissance à la fois sérieux et possible.

Après *Jeux Interdits* qui démystifiait radicalement l'enfance, la rendait à son objectivité ontologique et morale, le film de Rey Ashley et de ses camarades constitue un progrès original et sans doute définitif dans le film d'enfant, dont les classiques — *Le Chemin de la Vie* et *Emile et les Détectives* — prennent maintenant la teinte rose et brumeuse des contes de fées.

André Bazin

## AIMER FRITZ LANG

THE BIG HEAT (REGLEMENT DE COMPTES), film américain de Fritz Lang. *Scénario :* Sydney Boehm. *Images :* Charles Lang. *Interprétation :* Glenn Ford, Gloria Grahame, Jocelyn Brando. *Production :* Columbia, 1953.

A la veille de rédiger un article qu'il voudrait tout à la fois général et précis, exhaustif et documenté, le critique de cinéma se prend à envier, de son confrère littéraire, le privilège de la bibliothèque où font tapisserie de lourds volumes d'œuvres complètes consultables et citables à merci.

Il est rare en effet que tous les films d'un cinéaste soient dans le même temps en exploitation ; c'est la raison pour laquelle j'apprécie à sa valeur le hasard qui a voulu que, dans ce mois de décembre 1953, paraisse un nouveau Fritz Lang : *The big heat,* que des salles de quartiers affichent *Rancho Notorious* (*L'Ange des Maudits*) et *Cape et Poignard,* tandis que le Parnasse reprenait *La Rue Rouge* et que la cinémathèque nous présentait, un soir après l'autre, le dernier film allemand : *Le testament du Docteur Mabuse* (sous-titré en danois) et le premier américain : *Furie* (sous-titré en Flamand).

★

La solitude morale, l'homme menant seul une lutte contre un univers mi-hostile, mi-indifférent, tel est le thème favori de Lang. Ce thème, il n'est pas jusqu'aux titres mêmes de ses films qui ne témoignent de sa fidélité : *Le Maudit, Furie, J'ai le droit de vivre, Chasse à l'homme,* etc...

Un homme s'engage dans un combat soit par devoir s'il est flic, soldat ou savant, soit encore par oisiveté. Le moment vient toujours où il est las de lutter, où la cause montre sa faille. Il est sur le point d'abandonner lorsqu'une circonstance lui fera reprendre le duel, se hausser jusqu'au sacrifice de soi. Cette circonstance est presque toujours la mort de quelqu'un, étranger à tout cela, souvent une femme, une femme aimée parfois (Joan Bennett dans *Man Hunt,* la vieille dame de *Cape et Poignard,* la fiancée de Kennedy dans *Rancho Notorious,* Jocelyn Brando dans *The big heat*).

C'est alors que le conflit devient strictement individuel, que des raisons personnelles se substituent à celles sociales ou politiques, le seul souci de la *vengeance* enfin à celui, initial, du devoir. (Walter Pidgeon, dans *Chasse à l'Homme,* se moque des barbareries nazies. Hitler a tué Joan Bennett : *Il faut tuer Hitler.* Glenn Ford, dans *The big heat,* démissionnera de la police pour se venger plus sûrement).

★

Tout se joue et se noue chez Lang, au cœur d'un univers hautement moral. Certes, la morale conventionnelle n'y a aucune part et les forces en tant que telles (police, armée, résistance) nous *sont presque* toujours montrées basses, défaillantes et lâches. La société et les honnêtes gens en prennent souvent pour leur grade. Les héros de Lang sont, en fait, *à côté* de la société, c'est pourquoi l'espionnage y a la part si belle. Rien jamais de mélodramatique puisque le héros n'est que le justicier de soi-même, ne défendant ni les faibles ni les opprimés, ne revendiquant rien, ne vengeant qu'*une* victime par film ; seul, l'être d'exception préoccupe Lang, une exception qui par pudeur sut revêtir l'humble apparence d'une entraîneuse, d'une espionne, d'un flic ou d'un fruste cow-boy.

« Univers hautement moral », disais-je plus haut, univers de convention me répondront certains, non sans justesse d'ailleurs. Les intrigues de Fritz



Gloria Grahame et Glenn Ford dans *The Big Heat* de Fritz Lang.

Lang se jouent des conventions et jouent avec. Jetés dans un conflit où le réalisme toujours côtoie l'invraisemblable et le défie, les personnages de Lang avancent dans leur nuit, propulsés jusqu'au bout d'eux-mêmes avec une outrance telle que les méchants deviennent des infâmes, que les bons accèdent au sublime.

Toujours sollicitée, j'en conviens, l'émotion est cependant d'une qualité telle qu'il faut être tristement blasé pour ne pas se rêver un temps le créateur qui frapperait ceux-ci et sauverait ceux-là, et si Fritz Lang à la fin du compte se substitue lui-même au Divin, comment le lui reprocher quand il sut si bien, tout au long du récit, tantôt se soumettre et tantôt régner, être dominé, dominer tour à tour ?

★

A une mode qui, jusqu'au cinématographe, se complaît à *abaisser* en installant partout la confusion, se piquant de provoquer des sentiments la déroute, il me plaît assez d'opposer Fritz Lang, moraliste à sa façon, cinéaste quasi balzacien, cinéaste qui ne répugne pas de trancher et de conclure. Avec Fritz Lang, chaque plan répond à la question « comment ? », les hommes aiment les femmes, qui les aiment en retour, la terre est ronde et même elle tourne, deux et deux immanquablement font quatre.

★

*The big heat* est un beau film. Il est la très précise réplique en thriller de l'excellent *Ange des Maudits.* Admirable directeur d'acteurs (et surtout d'actrices), Fritz Lang donne enfin à Gloria Grahame sa vraie chance. Elle s'accroupit sur les canapés comme elle aime à le faire, téléphone, danse, fait la révérence chinoise, est brûlée, masquée et meurt hélas. Son jeu pointu est maintenant continuellement parfait. L'histoire racontée est aussi belle que simple, la violence y est comme toujours extrême.

« Règlement de comptes (The big heat). *Ni mauvais, ni très bon. Fritz Lang n'est plus Fritz Lang. Nous le savions déjà depuis quelques années. Il n'y a plus trace de symbolisme dans lse ouvrages que fabrique aujourd'hui le réalisateur de* Métropolis. *Et d'expressionnisme plus guère.* » Ces quelques lignes de Louis Chauvet font assez bien la synthèse des sophismes qu'il devient urgent de dissiper.

A revoir l'œuvre de Fritz Lang, on

est frappé de ce qu'il y avait d'hollywoodien dans ses films allemands (*Les Espions*, *Métropolis*, *Le Testament du Docteur Mabuse*) et de ce qu'il a *voulu* conserver de germanique dans son œuvre américaine (les décors, certains éclairages, le goût des perspectives, des angles vifs, le masque de Gloria Grahame ici, etc...). On comprend aisément ce qu'il put naguère y avoir d'irritant dans le départ des meilleurs de nos cinéastes européens pour Hollywood et la tentation puérile de voir, avec l'exil, disparaître le plus clair de leur génie, mais le chauvinisme ne trouverait-il pas aussi bien son compte si nos critiques voulaient bien adopter le parti-pris opposé (puisque la grâce de savoir *regarder* leur semble à jamais refusée) et déclarer que le meilleur de la production américaine est d'inspiration européenne (Hitchcock, Lang, Preminger, Renoir, etc...) ?

★

Une autre légende veut que le metteur en scène américain soit un « astucieux bricoleur » qui « sauve comme il peut » les « effarants » sujets qu'on lui « impose ». Dans ce cas n'est-il pas étrange que tous les films américains de Fritz Lang, bien que signés de scénaristes différents et tournés pour le compte des firmes les plus diverses, racontent très sensiblement la même histoire ?

Ceci ne donne-t-il pas à penser que Fritz Lang pourrait bien être un véritable *auteur* de films et que si ses thèmes, son histoire empruntent, pour venir jusqu'à nous, l'apparence banale d'un thriller de série, d'un film de guerre ou d'un western, il faut peut-être voir là le signe de la grande probité d'un cinéma qui n'éprouve pas la nécessité de se parer d'étiquettes alléchantes ? Ce qui suit est une certitude : *pour faire du cinéma, il faut faire semblant*, ou si l'on préfère ce slogan : *pour parler avec le producteur, le travesti est de rigueur*. Or, tant il est vrai que l'on se déguise toujours en son contraire, on ne s'étonnera pas de me voir préférer les cinéastes *qui imitent* l'insignifiance...

Il faut aimer Fritz Lang, saluer la venue de chacun de ses films, s'y précipiter, y retourner souvent et attendre impatiemment le prochain (ce sera, cette fois, *La Femme au Gardénia*).

FRANÇOIS TRUFFAUT

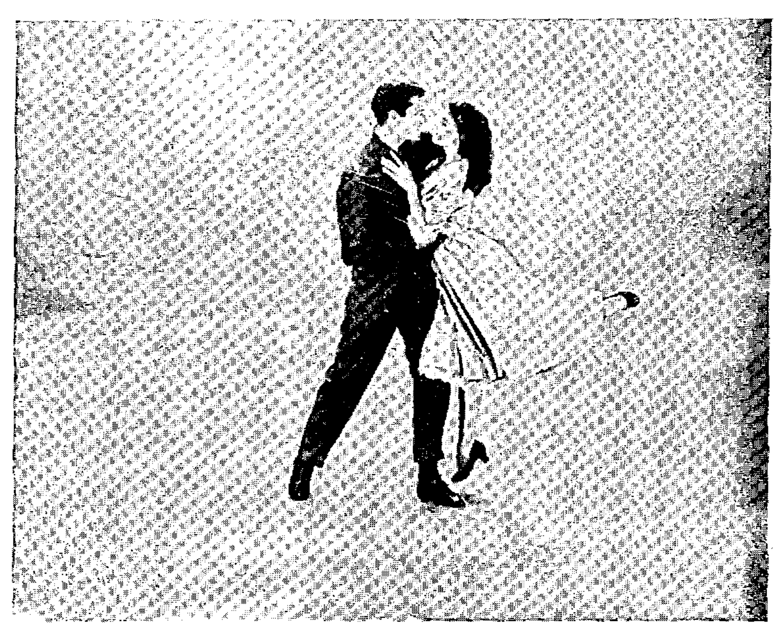
NOTE : Paru à la « Série Noire », sous le titre français de « Coups de torchons », le bouquin de William P. Mac Guivern, dont *The Big Heat* est tiré, se révèle très inférieur au film en dépit de la fidélité de celui-ci au roman. Simplement l'on « croit » au film, à ses personnages et à ce qu'il s'y passe, et non aux mêmes personnages, aux mêmes événements dans le livre. Semblable remarque pour *Big Sleep, Dark Passage*, etc... C'est à la censure cinématographique américaine que l'on doit que Marlowe ne soit plus pédéraste et que les personnages deviennent les uns aimables, les autres haïssables. Nécessité donc d'une censure moraliste (qui *exige* qu'une morale soit proposée). Et cependant, tel qu'est le film de Lang, un scénario identique fait en France, qui mettrait en cause la police française, la magistrature française, en conservant même la dernière scène (*Glenn Ford* réintègre la police), eh, bien, ce scénario ne dépasserait même pas le stade de la pré-censure. Comme dit Rossellini : *Dov'e la liberta ?*

# LE TRAVESTI

LILI, film américain en Technicolor de CHARLES WALTERS. *Scénario :* Helen Deutsch, d'après une nouvelle de Paul Gallico. *Musique :* Bronislau Kapers. *Chorégraphie :* Charles Walters. *Images :* Robert Planck. *Décors :* Edwin B. Willis, Arthur Krams. *Interprétation :* Leslie Caron, Mel Ferrer, Jean-Pierre Aumont, Zsa-Zsa Gabor, Kurt Kasznar. *Production :* Metro-Goldwyn-Mayer.

« Le spectacle, voici la chose où j'attrapperai sa conscience. »
HAMLET, II, 2.

La faculté de s'émerveiller étant la chose du monde la plus mal partagée, en est aussi la plus précieuse ; *elle sait* distinguer la fraîcheur de l'affèterie, de l'effort concerté la grâce. *Lili* ne pouvait nous solliciter plus sûrement qu'en s'adressant à ce sens du merveilleux, et le fait toujours avec bonheur. Derrière un mur, la silhouette d'un acrobate s'élance un instant dans le ciel : invitation rapide à laisser un monde laid où la bassesse se complaît dans ses impulsions, à pénétrer dans le monde enchanté du travesti ; la révélation qu'apporta « *Le Grand Meaulnes* » à l'éveil de notre existence ne fut-elle



Mel Ferrer et Leslie Caron dans *Lili* de Charles Walters.

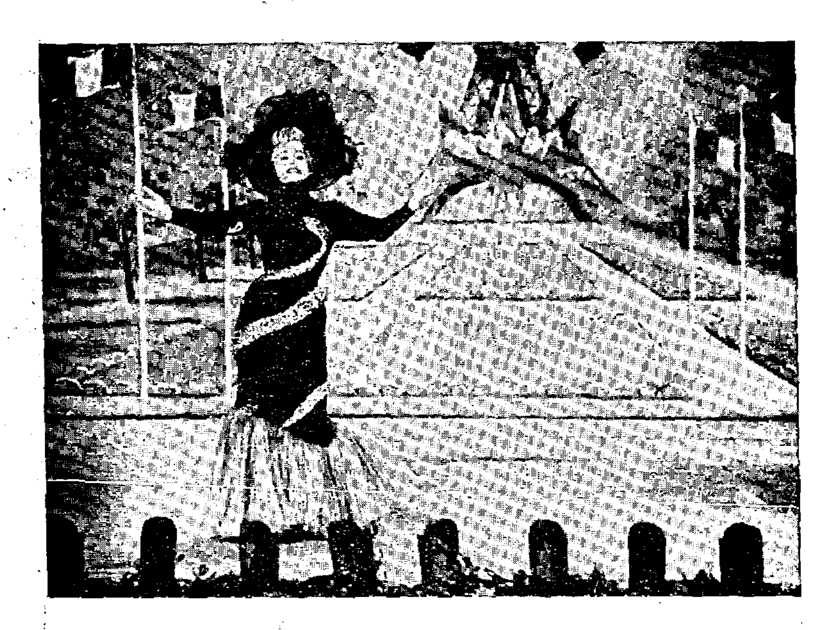
pas de découvrir quels domaines préservés peuvent se rencontrer, poursuivant leur ordre secret à l'intérieur de l'univers commun ? (blancheur furtive d'un Pierrot, saisie à travers les arbres fuyants, par la glace d'une berline...).

Le travesti, c'est d'abord une vie d'emprunt, un masque souriant — l'attrait d'un jeu dérisoire à qui l'on devine la promesse de quelque gravité. Marc le Magnifique séduit aussitôt, détourne sur soi l'attention ; Lili, qui fait d'une montre un reliquaire, s'attache à ses pas pour un sourire, l'aime pour une fleur de papier et, pour le retenir, s'embellit en rêve, prenant à sa rivale tous ses attributs que la fraîcheur transfigure, mais inventant aussi les rites savants de la dérobade et du scintillement — elle qui ne sait que dire bonjour à son idole et se confier à des marionnettes.

Acceptant ainsi le merveilleux, elle se prépare à en découvrir l'ambiguïté : si le masque était la marque d'une délicatesse, cette pudeur qui, s'effrayant d'exposer nus les sentiments, veut leur donner quelques alibis sans nécessité comme sans évidence ? Peut-être l'existence d'emprunt n'était-elle si ardemment souhaitée que pour rejoindre au plus profond l'existence véritable : on ne demandait à l'artifice que le dépouillement de tout artifice, au dépaysement du travesti, que l'occasion de se surprendre soi-même (ainsi certains voyageurs...). Lili et Paul le Saturnien n'ont su se rencontrer que par des intermédiaires, jouant par eux leur inquiétude et leur tourment, chacun gardant pour soi seul le premier contentement, le premier saisissement. La transparence d'une gaze les dissimule encore l'un à l'autre, inaccessibles et si proches. Lili devra reconnaître un à un les déguisements pour les effacer, risquer de perdre l'illusion pour susciter le vrai visage de Paul ; délaissant le jeu pour la communication, il lui sera permis de composer enfin les images de l'abandon le plus aimable.

L'itinéraire de Camilla, celui de Madame de..., Lili le parcourt aussi, sa valise à la main ; je ne veux pas me dissimuler quelle distance sépare ces trois œuvres — mais celle-ci nous toucherait-elle aussi subtilement si dans sa légèreté d'apologue nous n'avions reconnu un peu de la gravité des deux autres, cette résonance familière de la quête de soi ? Sous les couleurs tendres de la simplicité, Lili s'achemine dans la recherche difficile d'une sincérité.

PHILIPPE DEMONSABLON



Zsa-Zsa Gabor dans *Moulin Rouge* de John Huston. Les photos en noir et blanc de ce film ne donnent, hélas, aucune idée de son principal intérêt : la couleur.



Michèle Morgan et Carlos Lopez Moctezuma dans *Les Orgueilleux* d'Yves Allégret. Cette fameuse scène de la piqûre a fait couler beaucoup d'encre... et on se demande bien pourquoi. Il est aussi naïf de s'en formaliser que de s'en épater. Outre qu'elle est parfaitement justifiée dans le déroulement de l'histoire, elle constitue en somme la première scène d'amour du film.

## UN STYLE DE COULEUR

MOULIN ROUGE, film anglais en Technicolor de JOHN HUSTON. *Scénario :* Anthony Veiller et John Huston, d'après le roman de Pierre La Mure. *Images :* Oswald Morris. *Décors :* Paul Sheriff. *Costumes :* Vertès. *Musique :* Georges Auric. *Interprétation :* José Ferrer, Zsa-Zsa Gabor, Suzanne Flon, Colette Marchand, Claude Nollier, Katherine Kath. *Production :* Romulus Film, 1953. *Distribution :* Artistes Associés.

Dès que fut connu le projet d'Huston de porter à l'écran « Moulin Rouge », roman américain de Pierre La Mure sur la vie de Toulouse-Lautrec, il n'était pas bien sorcier de prévoir que le résultat de cette dangereuse entreprise n'aurait pas le degré de qualité et surtout de personnalité des œuvres les plus marquantes de ce cinéaste. Son registre est pourtant très étendu qui va d'*African Queen* à *The Red Badge of Courage* et même jusqu'à *Let there be Light*, très beau long métrage sur la rééducation des « choqués » de guerre. Huston, pourtant, ne s'était jamais encore attaqué à la biographie et ne devait pas ignorer les dangers du genre qu'il avait soigneusement évités dans *The Red Badge*, qui ne passe jamais sur le plan de l'histoire, ainsi que dans *We Were Strangers* où la révolution demeure toujours à l'état de notion abstraite. Maintenant on pourra lui reprocher éternellement d'avoir donné de Toulouse-Lautrec une vision parfois grossièrement inexacte. Deux sortes de « motifs » qui apparaissent souvent à l'étranger comme spécifiquement français, le motif du rapin et celui de l'aristocrate se rencontrent ici fâcheusement sur la trop monstrueuse personne du nabot. On eut sans doute préféré moins de ressemblance physique — la création de José Ferrer est à cet égard quasi prodigieuse — et plus de vraisemblance psychologique.

J'entends bien que le film s'intitule *Moulin Rouge* et qu'Huston n'a jamais prétendu faire œuvre d'historien. Il est pourtant regrettable qu'il ait sans justification logique apparente zigzagué dans une zone indécise aussi éloignée de la fantaisie pure que du souci d'authenticité. L'irréalisme concerté d'*Un Américain à Paris* est impossible ici, où la présence continue de Lautrec nous rejette sans cesse dans les souvenirs et les témoignages qui contredisent tous cette réduction d'un grand écorché vif aux proportions des exigences de l'industrie cinématographique. A la vérité on voit mal comment, même en France, on pourrait faire un film valable sur Toulouse-Lautrec autrement que sous forme de montage de documents, ce qui existe d'ailleurs en réduction dans le film d'Huston, vers le milieu, montage qui a je crois été réalisé en France par Arcady. Mais sitôt que Lautrec apparaît, le « pittoresque » entre en scène avec lui et tout est gâché, car le personnage historique, pour avoir un minimum de vraisemblance, doit d'abord apparaître comme anonyme, inséparable de la masse de ses contemporains qui ne percevraient en lui aucun signe d'éternité.

Ceci posé, il paraît pourtant incontestable que *Moulin Rouge* représente le summum de bon goût et de respect concevable dans un film anglo-saxon sur un sujet qui nous tient aussi à cœur que l'art et les artistes français du début de ce siècle. Nous sommes fort loin de la représentation traditionnelle du Français dans le film hollywoodien et la majorité du public parisien et de province ne se représente pas autrement le peintre des danseuses de French-Cancan et des filles de maisons. Huston, qui a lui-même étudié la peinture à Paris dans sa jeunesse, admire Toulouse-Lautrec en connaisseur et il a fallu ce réel degré de culture artistique pour atteindre à ce minimum de fidélité cinématographique.

Huston ne s'est pas laissé prendre à ce jeu trop conventionnel. Il sait bien que l'on ne raconte pas la vie de Toulouse-Lautrec avec une soirée au Moulin Rouge, l'opposition facile entre deux aventures sentimentales banales et une agonie de fantaisie. Aussi a-t-il en quelque sorte décidé que c'est pour d'autres raisons que nous nous souviendrons de *Moulin Rouge* et que ces raisons ressortissent directement de l'art cinématographique. *Moulin Rouge* est un film de peintre et c'est ainsi sans doute que l'auteur a voulu rendre hommage à son modèle. Cette projection nous permet en effet d'assister à un des essais les plus élaborés qui ait jamais été tenté d'unité de style dans la couleur. Différents procédés techni-

ques — que d'ailleurs nous ignorons — ont permis à Huston d'obtenir une « valeur » générale de la couleur dont le ton est donné par la première séquence, et le tour de force c'est d'avoir réussi à maintenir ce ton à peu près continuellement.

Reste donc avant tout cette première séquence qui, a elle seule, justifie le film. La recréation du Moulin Rouge avec ses personnages traditionnels — La Goulue, *Valentin le Désossé*, Jane Avril, Chocolat — avec dans un coin Toulouse-Lautrec crayonnant par la main habile de Vertès, est éblouissante par son rythme et le bal des couleurs noyées dans une légère brume. Nous *sommes* là *très loin* de l'habituel traitement de la couleur dans le film, surtout dans les films de spectacles de ce genre. Ici, le mouvement du ballet n'est plus déterminé par son action, mais par les possibilités de *rencontres et de séparations* des teintes. Il ne faut pas s'y tromper : les règles qui régissent le film de danse en couleurs, même s'ils sont de la classe de ceux de Gene Kelly, sont très différentes. Si la danse maintenant est, dans les bons films, intégrée au film, la couleur continue d'y être traitée de façon théâtrale. La date donc est à retenir et la façon dont Huston — après Renoir — a plongé au cœur d'un problème d'une importance au moins égale à celle de l'écran large.

*Le pouvoir* d'unification, d'harmonisation des éléments les plus divers d'Huston se retrouve encore dans la direction des acteurs, d'origines et de langues très différentes et de talents inégaux. Zsa-Zsa Gabor qui est pratiquement nulle, Colette Marchand qui est une comédienne néophyte peuvent faire face à l'acteur chevronné qu'est José Ferrer sans que nous soyons choqués. Quel régal pourtant quand elles cèdent la place à l'admirable Suzanne Flon, héroïne rêvée (et digne) d'Audiberti, et qui n'a qu'à apparaître ici pour faire soudain briller le cristal rare de l'esprit français, non pas celui qu'on croit, tricolore, bien Parisien, de Roussin ou de Cecil Saint-Laurent, mais celui qui a compris comme la Bella de Giraudoux que les étoiles ne sont pas attachées. Et il y a quelque courtoise ironie de la part de ce grand diable de John de faire ce cadeau de Noël au cinéma français : sa plus fine actrice.

JACQUES DONIOL-VALCROZE

## LES PHÉNOMÈNES

LES ORGUEILLEUX, film franco-mexicain d'YVES ALLÉGRET. *Scénario :* Jean Aurenche. *Adaptation et dialogues :* Jean Aurenche et Jean Clouzot. *Images :* Alex Philips. *Musique :* Paul Misraki. *Interprétation :* Michèle Morgan, Gerard Philipe, Victor Manuel Mendoza, Michèle Cordoue, André Toffel, Carlos Lopez Moctezuma. *Coproduction :* C.I.C.C.-Productions Iéna-Reforma Films, 1953. *Distribution :* Columbia.

Ils en ont entendu de belles ceux qui ont eu la suprême audace de prononcer le mot de phénoménologie à propos des *Orgueilleux !* Haro sur le baudet qui parle de ce qu'il ne connaît pas et utilise un substantif sacré à propos d'une entreprise aussi primaire et méprisable que le cinéma. Je ne recommencerai pas ici une démonstration que j'ai déjà fait ailleurs et qui, pour ma modeste part, me satisfait d'autant plus que je n'en ai jamais dissimulé l'à peu près. Je renvoie le lecteur aux définitions de la description phénoménologique par Lalande et Merleau-Ponty (1). Il ira ensuite voir le film — si ce n'est déjà fait — et se demandera, s'il est aussi fou que moi, s'il n'y a pas dans la structure générale du récit et dans le détail des *Orgueilleux* une tentative de description phénoménologique, ou si le mot l'effraye — et d'ailleurs, qu'importe le mot ? — une façon différente des films français habituels de faire vivre et agir les personnages devant la caméra (façon qui était déjà *grosso modo* celle de Pagliero dans *Un Homme marche dans la ville* et partiellement dans *La Putain respectueuse*).

Je n'ai interrogé ni Yves Allégret, ni Jean Aurenche, ni Jean Clouzot, j'ignore donc quelles furent précisément leurs intentions. On sait, par ailleurs, que le nom de Jean-Paul Sartre ne figure pas au générique, bien qu'à l'origine de

(1) Un « spécialiste », Jean Domarchi, m'explique, à l'instant, que les définitions de Lalande et de Merleau-Ponty ne valent rien, qu'il faut se reporter au *seul Husserl, que c'est une recherche* des « essences », que cela n'a rien à voir avec le « comportement »... Allons bon, tout est à recommencer.

toute l'affaire il y ait un scénario de lui intitulé *Typhus*. J'aime à croire pourtant que l'originalité des *Orgueilleux* n'est pas due à un pur phénomène de hasard. Je pense que le cinéma français ne souffre pas de la qualité de ses sujets, mais des styles dans lesquels ils sont adaptés et traités. Ici le parti-pris n'a rien en soi de nouveau. La littérature américaine dite de comportement est déjà une révélation lointaine. C'est pourtant le seul cinéma italien qui lui a répondu vingt ans plus tard au moment même où se développait, en France, le roman sartrien et un certain nombre d'entreprises parallèles. *Les Orgueilleux* en faisant un pas dans ce sens mérite, en dépit de nombreuses faiblesses, d'être considéré comme un des films français les plus importants de l'année.

Le sujet lui-même pouvait prêter à toutes les sortes d'interprétations et de mises en scène. Une jeune femme s'arrête dans une petite ville mexicaine avec son mari malade. Atteint de méningite cérébro-spinale, celui-ci meurt aussitôt et l'épidémie se propage, condamnant la ville à la quarantaine et rendant la jeune femme prisonnière de cette variante de huis-clos physique et moral qu'est le cordon sanitaire et le guet de la mort. Elle va découvrir d'abord qu'elle a peu de peine de la mort de son mari, ensuite son intérêt croissant pour un déchet d'humanité local, ex-médecin français sombré dans l'alcool après la mort de sa femme plus ou moins par sa faute. Rédemption par l'amour ? Enchaînement des circonstances ? Peu importe. L'homme et la femme resteront ensemble pour tenter de briser l'étouffante solitude du désespoir et affronter l'opiniâtre hostilité du monde. Cette fin, qui aurait pu être ailleurs coup de théâtre ou péroraison morale, n'est ici que simple incident qui ne tranche en rien sur le reste. Le film s'arrête là. Un point c'est tout. Dix minutes plus tôt, dix minutes plus tard, cela n'aurait rien changé ; de toute façon les jeux étaient faits sans qu'on sache jamais exactement comment.

Ce qui est intéressant, c'est le refus des enchaînements habituels, des justifications psychologiques consacrées, de la sacro-sainte progression dramatique. Ce qui est intéressant, comme dans le néo-réalisme italien, c'est le respect de cette frange d'indécision du quotidien où les êtres et les objets, ainsi que les événements qu'ils déterminent, hésitent une fraction de seconde sur la crête de l'imminence avant de tomber d'un côté ou de l'autre. Cette fraction de seconde qui est dans la vie comme le signe le plus évident de la liberté, a aussi libéré l'écran de la servitude des emplois et des règles de la dramaturgie. Postulant le réel par essence photographique, le cinéma ne triche plus quand il acquiert ainsi l'incertitude et commence à rendre compte du dilemme existentiel. *Païsa* et *Umberto D*, *La Terre tremble* et *Rome ville ouverte* sont ainsi des œuvres pleines de trous, de vides qui sont la chance donnée au plus secret de se manifester par surcroît, en prime à l'honnêteté. J'éclairerai peut-être mieux mon propos en disant que j'ai vu l'admirable *Europe 51* en croyant, jusqu'à la dernière minute, que l'héroïne allait sortir de l'asile et que, si je comprends comme un autre à quelle sanctification ultime correspond ce refus de la société à ouvrir la porte, je n'en regrette pas moins cette sanction finale de l'événement, cet exhaussement brusque au plan de l'unique, alors que c'était l'incertitude qui me bouleversait... car, enfin, je n'avais pas attendu la dernière bobine pour comprendre que c'était bien de sainteté qu'il s'agissait.

*Les Orgueilleux* ont sans doute subi trop de contraintes dans leur élaboration pour pouvoir prétendre à la valeur des œuvres citées plus haut. Il semble que des soucis contradictoires aient présidé à la réalisation du film. Quand un certain style semble s'affirmer, un pavé est jeté qui rompt l'équilibre. Ainsi de la danse de Gérard Philipe et plus généralement de toute son interprétation poussée dans le sens du pittoresque, alors qu'au contraire celle de Michele Morgan est en parfaite adéquation avec la tendance qui nous intéresse : femme qui subit ses pleurs là où elle ne les attendait pas et qui est surprise elle-même par son rugissement de lionne offensée quand le patron de bistrot tente de la violer. Il eut fallu plus de modestie pour conduire à bonne fin ces *Orgueilleux*. L'aspect général de la démarche demeure pourtant captivant. L'écran français s'élargit soudain des dimensions nouvelles. La vie soudain se déroule en long comme un ruban, sans solution de continuité. Cette exploration latérale constitue en somme le premier film français en « Cinémascope ».

JACQUES DONIOL-VALCROZE

## EISENSTEIN ET LES CINES-CLUBS FRANÇAIS

**par Marie Seaton**

(Tribune de la F. F. C. C.)

*A l'issue d'une tournée de conférences qui l'a menée durant six semaines dans une trentaine de cinés-clubs français, Madame Marie Seaton a bien voulu nous donner ses impressions sur les réactions du public français devant l'œuvre de S. M. Eisenstein. Rappelons que Marie Seaton vient de publier en Angleterre et aux U.S.A. une importante étude biographique et critique sur le grand maître soviétique qu'elle a fort bien connu. Une édition française est en préparation.*

Il est de notoriété publique que les idées d'Eisenstein sur le montage ont été influencées par les travaux de Pavlov et de Freud, ainsi que par les tentatives faites par D.W. Griffith (notamment dans *Intolérance*) en vue d'obtenir « un montage dynamique ».

C'est après son premier film (*La Grève*, 1924) qu'Eisenstein définit la science des « chocs » et le montage des « chocs ». Il décrit le contenu de son film comme « une suite de chocs reliés et disposés d'une certaine manière en vue d'un certain effet sur le public ». La forme, pour lui, était la manière dont ces chocs étaient reliés en vue de produire la réaction désirée dans la proportion voulue.

J'ai tenu à rappeler l'objectif qu'Eisenstein se proposait en guise d'introduction à cet article sur les conférences que j'ai données dans les ciné-clubs français. Dans la plupart des cas, j'ai constaté en effet que soit la totalité, soit la majorité du public réagissait exactement comme Eisenstein avait espéré, il y a vingt-cinq ans, que son public réagirait.

Dans l'un des ciné-clubs visités, une séquence de *La Ligne générale*, l'essai de l'écrémeuse que les paysans voient fonctionner pour la première fois, provoqua un amusement inattendu. Les paysans ont paru comiques et les rires étaient sans sympathie. S'il est exact, comme il m'a été dit par ailleurs, que les adhérents de ce club appartiennent pour la plupart à la bourgeoisie et défendent des théories esthétiques sophistiquées, leur réaction confirme bien alors l'opinion d'Eisenstein selon laquelle « un certain choc peut produire une réaction ou un effet donné uniquement devant un public d'une classe définie ». J'ai eu personnellement l'impression que, pour ce ciné-club, les films d'Eiseinstein constituaient davantage une curiosité cinématographique que le moyen d'exprimer, d'une manière créatrice, des problèmes vivants concernant la vie des masses et des nations.

Au ciné-club des Escaldes, le public était composé de jeunes filles de 17 à 25 ans d'une éducation assez élémentaire. Jamais au cours de mes conférences en Angleterre, en Hollande et en France, je n'ai rencontré une telle identification du spectateur avec l'image projetée. Des rires fusaient à certains passages de *Time in the Sun* et de la bataille sur la glace dans *Alexandre Newski*. Le public protesta vivement au moment de la projection des scènes de l'escalier extraites du *Cuirassé Potemkine*. La séquence qui produisit la plus vive impression fut celle du couronnement du tsar, tirée de la première partie d'*Ivan le Terrible*. A la fin de cette séquence, le public réclamait à haute voix : « Continuez, continuez... ». Le lendemain matin, la plupart des jeunes filles réclamait aux dirigeants du club la projection intégrale d'*Ivan le Terrible*.

Au ciné-club du Sanatorium de Saint-Jean-d'Aulph, où le public (composé d'instituteurs et d'étudiants) est également jeune, mais d'un niveau intellectuel plus élevé, j'eus l'occasion de discuter avec les malades. Les réactions aux scènes projetées furent également très vives et le public s'intéressa beaucoup à tout ce qui concernait la vie et la personnalité d'Eisenstein. Les spectateurs déclarèrent avoir été particulièrement frappés par la puissance des images et leur puissant réalisme. La discussion partie de sujets proprement cinématographiques donna lieu, ensuite, à un large échange de vues

sur la politique et la religion. Ce phénomène semble prouver la véracité de la théorie d'Eisenstein : « Le film intellectuel doit être absolu. Il doit être authentique dans sa présentation, émotionnel et pathétique dans sa forme ». On peut s'étonner qu'une telle théorie ait pu être traitée de formaliste ! En tout cas, dans tous les ciné-clubs la puissance des films d'Eisenstein parvint à surmonter toutes différences d'opinions tant politiques que religieuses.

J'ai été surprise de constater que les publics purement féminins étaient aussi touchés que les publics mixtes par l'expression créatrice d'Eisenstein malgré l'absence de drame psychologique.

L'épilogue de *Time in the Sun* fut généralement considéré, notamment par les membres des ciné-clubs de Saint-Hilaire-du-Thouvet et de Lyon, comme plein d'humour et d'ironie. Je doit souligner la grande différence de réaction des publics des ciné-clubs britanniques et des ciné-clubs français à l'égard de cette séquence. Les bizarres cérémonies du jour des morts n'a jamais éveillé le rire parmi le public britannique alors qu'elles amusèrent souvent dans les ciné-clubs français. Curieux rapprochement, cette réaction amusée est également celle du public mexicain.

Il existe d'ailleurs, bien des contrastes entre l'attitude du public français, d'une part, britannique et hollandais d'autre part, à l'égard de l'œuvre d'Eisenstein.

En Angleterre et en Hollande, les principales questions qui m'étaient posées concernaient la technique d'Eisenstein et notamment cet aspect de sa technique qui consiste à donner l'impression de temps par des plans chevauchés (exemples : la chute de la femme contre la voiture d'enfant dans *Le Cuirassé Potemkine* et les pièces d'or versées sur la tête *d'Ivan le Terrible* pendant le couronnement). Cet effet remarquable du montage d'Eisenstein n'a jamais été souligné en France. Par contre, le public français a montré qu'il était beaucoup plus conscient de l'influence de la peinture sur la composition de certaines images d'Eisenstein. A Lyon, par exemple, les spectateurs soulignèrent l'influence de certains peintres de la pré-Renaissance sur la manière dont Eisenstein traite les problèmes de perspective.

En ce qui concerne le chahut qui salua, à la Sorbonne, ma première conférence en France, je dois avouer que j'en ai été surprise — et même un peu choquée — mais aussi amusée. Je n'ai pas très bien compris pourquoi une partie du public se donnait ainsi en spectacle et empêchait d'écouter ceux qui voulaient bien le faire. Personnellement je n'en ai jamais voulu aux étrangers qui parlent anglais même avec un très fort accent : je considère plutôt comme un compliment le seul fait qu'ils parlent ma langue.

Dans les villes où les étudiants formaient la majorité du public, j'ai toujours constaté une atmosphère « anarchique » avant la conférence; mais, dès le début de la séance, le calme revenait. Je crois qu'en fait les ciné-clubs font tout ce qu'ils peuvent pour stimuler des discussions intelligentes et libres, mais qu'ils ont à lutter contre un certain esprit d'incertitude et de cynisme répandu dans une partie de la jeunesse française. Cependant la sympathie qui m'a maintes fois été témoignée indique que cette jeunesse désire vivement être confrontée avec des faits et se former une opinion.

J'ai tenté d'apporter une contribution sincère, honnête et stimulante à la discussion cinématographique en France. J'espère y être parvenue.

Eisenstein est une figure capitale du cinéma mondial et il est possible que son œuvre soit la plus importante de celles qui ont influé sur le développement du cinéma (à l'exception de l'œuvre de Griffith).

En ce qui me concerne, je me suis toujours refusée à laisser la politique de guerre froide influencer mon interprétation de la vie et de l'œuvre d'Eisenstein. Il a connu certaines difficultés en Union Soviétique; mais, d'autre part, n'a jamais pu terminer un film dans un pays étranger. Je suis heureuse de pouvoir dire que les membres des ciné-clubs de France, de Hollande et de Grande-Bretagne ont clairement manifesté qu'ils désiraient vraiment connaître la vie d'Eisenstein, mais qu'ils n'entendaient pas se servir de son cas pour contribuer à la guerre froide.

Pourrait-on, d'ailleurs, l'utiliser pour attaquer les Etats-Unis ? Hollywood a persécuté, depuis, trop de ses propres réalisateurs, scénaristes ou acteurs américains en raison de leurs opinions politiques supposées ou du contenu réputé « subversif » de leurs films...

Eisenstein a été une victime mineure; il a aisément surmonté le dommage subi. Sa place dans l'histoire du cinéma est aujourd'hui aussi importante, sinon plus, que de son vivant. C'est là la mesure de la grandeur d'un artiste qui peut exalter par son œuvre les générations qui le suivent.

MARIE SEATON

# TABLE DES MATIÈRES

TOME V — DU NUMÉRO 25 (Juillet 1953) AU NUMÉRO 30 (Décembre 1953)

## CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE

*Janvier - Avril*

**MUSÉE DU CINÉMA**
7, Avenue de Messine. Paris

# CINQUANTE ANS DE CINÉMA ITALIEN

## Exposition
## des collections du Museo del Cinema de Turin

●

*Le Museo del Cinema de Turin est un des trois musées spécialisé d'Europe. Ses collections sont uniques et capitales pour l'histoire du cinéma*

### COMMUNIQUE

Après la 20e Assemblée Générale, *le bureau sortant ayant été réélu à l'unanimité*, le Conseil d'Administration de la Cinémathèque Française se compose comme suit : *Président d'honneur :* M. A. Kamenka ; *Président :* M. J. Grémillon ; *Vice-Présidents :* MM. Léon Mathot et Jean Tedesco ; *Secrétaire Général :* M. Henri Langlois ; *Secrétaire Général-Adjoint :* Mme Yvonne Dornes ; *Membres :* Mmes Georges Bidault, Colson-Malleville, MM. Marc Allégret, René Clair, Charles Delac, Hubert Devillez, R. Feignoux, A. Laporte, L. Moussinac, J. Painlevé, A. Pauvé, G. Sadoul.




Jean Mineur
FILMS PUBLICITAIRES
Production Distribution

CHAMPS - ELYSÉES 79
PARIS 8e




Tél. : BALZAC 66-95 et 00-01



**CAHIERS DU CINÉMA**

*Revue mensuelle du cinéma et du télé-cinéma*

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA

Directeur-gérant : L. KEIGEL

●



Tous droits réservés.
Copyright by « Les Editions de l'Etoile »



25, Bd Bonne-Nouvelle - PARIS (2e) R.C. Seine 326.525 B

●

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

| | |
|---|---|
| France, Union Française | 1.375 Frs |
| Etranger | 1.800 Frs |

Abonnement 12 numéros :

| | |
|---|---|
| France, Union Française | 2.750 Frs |
| Etranger | 3.600 Frs |

●

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leur auteur.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

*Le Directeur-Gérant :* L. KEIGEL.

Imprimerie HÉRISSEY, Evreux, No 1131. — Dépôt légal : 1er trimestre 1954.

# BROADWAY

LA SALLE DE L'ÉLITE

36, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS-8e - ÉLYsées 24-89



*Printed in France*

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRA